

POESIA Y POETICA EN CARLOS BOUSOÑO.
RELACIONES ENTRE PENSAMIENTO LITERARIO Y ESCRITURA POETICA
EN LA OBRA DE UN ESCRITOR ESPAÑOL CONTEMPORANEO

por
Miguel A. Olmos Gil.

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Fanny Rubio Gámez,
presentada en el Dpto. Filología Española II de la Facultad de
Filología.

Universidad Complutense de Madrid.

1993.

La teoría es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas (...). Pero, a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un conjunto de cuestiones, sin un sistema de conceptos, sin puntos de referencia, sin generalizaciones. Huelga advertir que esto no entraña un dilema insuperable: siempre leemos con algunas concepciones previas y siempre cambiamos o modificamos estas concepciones previas con la mayor experiencia de obras literarias. El proceso es dialéctico: una interpretación mutua de teoría y práctica.

(Rene Wellek y Austin Warren, Teoría literaria).

...and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning...
...And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate -but there is no competition-
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our
business.

(Thomas Stearns Eliot, "East Coker").

INDICE.

INTRODUCCION.

I. EXPOSICION SINTETICA DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE BOUSOÑO.

1. Poética general. La Teoría de la expresión poética.

1.1. Planteamiento teórico: objeto, criterios y metodología.

1.2. Caracteres y definición de la poesía.

1.2.1. Ley primera de "modificación de uso".

1.2.1.1. La desautomatización poética.

1.2.1.2. La metaconceptualidad poética.

1.2.1.3. "Lengua" y "poesía".

1.2.1.4. Los procedimientos sustitutivos.

1.2.2. Ley segunda de "asentimiento".

1.2.2.1. La idoneidad expresiva: poesía y comicidad.

1.2.2.2. Asentimiento y Retórica.

1.2.2.3. Definiciones de la "ley de asentimiento".

1.2.3. "La poesía es comunicación".

1.3. El proceso semiótico de la poesía.

1.3.1. La "expresión poética" como representación.

1.3.2. La objetividad significativa de la poesía.

1.3.3. Contexto y "procedimientos extrínsecos".

1.3.3.1. "Procedimientos extrínsecos".

1.3.3.2. Texto y "procedimientos extrínsecos".

1.3.3.3. "Procedimientos secundarios".

1.3.3.4. "Asentimiento" y Poética.

1.3.4. La recepción estética.

1.3.4.1. Grados de la experiencia estética.

1.3.4.2. La historicidad poética.

1.3.5. Pragmática de la poesía.

1.3.5.1. Poeta, "autor" y "voz poemática".

1.3.5.2. La imaginariidad poética.

1.3.5.3. "Lo poético" y los géneros literarios.

1.4. Teoría estética: significación y fundamentos de la poesía.

1.4.1. La significación artística.

1.4.2. Arte y moral.

1.4.3. Fundamentos culturales y antropológicos del arte.

1.4.3.1. Los "supuestos de la poesía".

1.4.3.2. Tipos de supuestos poéticos.

2. Teoría y análisis del simbolismo literario: Irracionalismo poético y Superrealismo poético y simbolización.

2.1. Caracteres del simbolismo literario.

2.1.1. "Inadecuación emotiva".

2.1.2. La opacidad simbólica: "visualidad" y "cosificación".

2.2. Teoría del simbolismo: las asociaciones preconsientes.

2.2.1. Análisis y terminología del procedimiento simbólico.

2.2.2. Propiedades de las asociaciones preconsientes.

2.3. Los procedimientos simbólicos.

2.3.1. Simbolismo de realidad y simbolismo de irrealidad.

2.3.2. Imagen, visión y símbolos.

2.3.3. La significación simbólica y el contexto poemático.

2.4. Surrealismo y simbolización.

2.4.1. El discurso simbólico: la inconexión surrealista.

2.4.2. Los nexos metafóricos y el simbolismo surrealista.

2.4.3. La especificidad surrealista.

3. Estudios de Historia y Crítica literarias: Epocas Literarias y evolución (1981) y Poesía postcontemporánea (1985).

3.1. Evolución histórica y evolución literaria:

"racionalidad", "cosmovisión" e "individualismo".

3.1.1. Concepto de "racionalidad".

3.1.2. Concepto de "cosmovisión".

3.1.3. "Racionalidad" e "individualismo".

3.1.4. Evolución histórica y evolución literaria.

3.1.4.1. Teoría materialista del "reflejo".

3.1.4.2. La periodización literaria.

3.2. Métodos de crítica literaria.

3.2.1. La "Estilística explicativa": metodología de la crítica.

3.2.2. "Sistema" y "estructura" cosmovisionarias.

3.2.3. Examen crítico de la poesía contemporánea.

3.3. Valoración crítica de Epocas Literarias.

Notas.

II. ANALISIS Y COMENTARIO DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE BOUSOÑO.

1. Introducción. Perfil de la teoría de Bousoño.

2. Análisis.

2.1. Una teoría semiológica de la emoción poética.

2.2. El lenguaje de la poesía: la "expresión poética".

2.2.1. Los "procedimientos sustitutivos".

2.2.2. Rasgos de la "expresión poética".

2.2.3. "Sustitución" y "texto"

2.3. "Comunicación" y proceso semiótico de la poesía.

2.3.1. "Autor" y "mensaje": expresión y representación.

2.3.2. "Contexto" y "procedimientos extrínsecos".

2.4. Huellas, críticas y evoluciones: "comunicación" y lenguaje poético en las sucesivas ediciones de la Teoría.

2.5. La emoción poética. Conceptos estéticos de la teoría de Bousoño.

2.5.1. La emoción poética. "Asentimiento" y "comunicación".

2.5.1.1. La seriedad de la poesía.

2.5.2.2. La identificación ficcional.

2.5.2. La metaconceptualidad estética.

2.5.3. La significación artística.

2.5.4. Fundamentación antropológica de la emoción poética.

2.5.5. Estética y Poética.

2.6. La metáfora hermética y el simbolismo literario.

2.6.1. Introducción al simbolismo.

2.6.2. Simbolismo y "comunicación". La teoría simbólica de Bousoño y la Teoría de la expresión poética.

2.6.3. La significación simbólica.

2.6.3.1. "Absurdo" y "pertinencia".

2.6.3.2. La asociación preconsciente.

2.6.3.3. "Recurrencia" y "superposición".

2.6.4. La "imagen visionaria": historia y crítica.

3. Conclusiones: resumen y valoración.

Notas.

III. LA POESIA DE BOUSOÑO.

1. Producción poética: temática, etapas y modalidades poemáticas.

2. Primera producción: de Subida al amor a Invasión de la realidad (1945-1962).

3. Simbolismo y voz poemática en la primera producción de Bousoño.

3.1. La objetivación simbólica.

- 3.2. El sujeto poemático.
- 3.3. Comunicaciones y conocimientos: Bousoño y una querella poética contemporánea.
4. Segunda producción: de Oda en la ceniza a Metáfora del desafuero (1967-1989).
5. Analogía e ironía en la segunda producción de Bousoño.
 - 5.1. Ironía, paradoja y parodia.
 - 5.2. Analogía y superposición hermética.
 - 5.2.1. Simbolismo como significación indirecta.
 - 5.2.2. El pensamiento mítico.
 - 5.2.3. Irracionalismo e ironía.
6. Conclusiones.

Notas

IV. CONCLUSION. POESIA Y POETICA EN LA OBRA DE BOUSOÑO.

1. Las concepciones literarias romántico-simbolistas, germen de la obra de Bousoño.
2. Poesía y poética en Bousoño.
3. Racionalismo e irracionalismo en la obra de Bousoño.

V. APENDICES.

Apéndice I. La visualización simbólica.

Apéndice II. Aspectos de la metáfora surrealista.

Apéndice III. Teoría simbólica de la cultura.

VI. BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía de Carlos Bousoño.

1.1. Libros de poesía, plaquettes y antologías.

1.2. Libros de Teoría y Crítica literarias.

1.3. Artículos de Teoría y Crítica literarias.

2. Bibliografía general.

INTRODUCCION.

La obra de Carlos Bousoño (Boal, 1923), sin ningún género de dudas una de las personalidades clave en el mundo literario español de la posguerra, se desarrolla desde mediados de este siglo tanto en una dimensión creativa -es autor hasta el momento de siete libros de poesía- como en una dimensión reflexiva y crítica, que comprende varios volúmenes de teoría literaria e incontables ensayos históricos y críticos. En ambas vertientes de su obra, Bousoño ha obtenido notoriedad y numerosas distinciones: en lo que concierne a su producción poética, le han sido concedidos los "Premios de la Crítica" de los años 1968, 1974 y 1990 por sus tres últimos poemarios publicados, Oda en la ceniza (1967), Las monedas contra la losa (1973) y Metáfora del desafuero (1989); en lo referente a su labor como teórico y crítico literario, se le ha otorgado el "Premio Fastenrath" de la Real Academia de la Lengua Española por la publicación de la Teoría de la expresión poética (1952), y el "Premio Nacional de Ensayo" por la de El irracionalismo poético (El símbolo) (1977). A estos honores debe añadirse el de su nombramiento en 1979 como miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua, desde la cual sigue desarrollando en nuestros días una rica labor de articulista, ensayista, investigador, profesor y poeta.

Pero a pesar de la destacada posición que nuestro autor ocupa en el mundo literario español contemporáneo, pensamos que su obra no ha sido examinada integralmente. La poesía de Bousoño ha sido objeto de numerosos estudios críticos y de más de una

tesis doctoral (S.Fortuño Lloréns 1982; M.F.Franco Carrilero 1992); sin embargo, su pensamiento literario, mucho menos conocido (A.Domínguez Rey 1987) y en ocasiones equívocamente interpretado en relación con una efímera polémica poética de posguerra, apenas ha sido no ya examinado con neutralidad, sino ni siquiera leído siempre con atención. Y ello a pesar de un proceso de maduración y crecimiento constantes, de una profundidad y pertinacia investigadora con muy escasos correlatos dentro del panorama de la reciente reflexión ensayística sobre poesía. Finalmente, apenas se ha sino bosquejado, por lo que hemos llegado a saber, el signo de las relaciones entre las vertientes teórica y creativa de su producción (A.Duque Amusco 1982); es decir, de qué manera su poesía y sus reflexiones poéticas se influyen mutuamente, entrelazándose y convergiendo en una obra unitaria.

Nuestra investigación se centrará pues en las dimensiones menos exploradas de la producción de Bousoño, para intentar mostrar la determinación recíproca de sus dos principales facetas literarias así como la conveniencia del entendimiento de cada una de ellas teniendo en cuenta su inserción en una obra de dimensión superior.

Nuestro trabajo está consiguientemente dividido en cuatro capítulos. En el primero de ellos, "Exposición sintética del pensamiento literario de Bousoño", presentamos resumida y organizadamente la totalidad de las reflexiones de nuestro autor sobre Literatura y poesía. El capítulo está estructurado en tres grandes partes, en función de los tres dominios críticos tratados por Bousoño en sus principales libros teóricos. Examinamos en primer lugar la Poética general sostenida en la

Teoría de la expresión poética (1952), donde partiendo de un análisis de la estructura verbal del texto poético se llega a una visión semiológica de un amplio número de fenómenos estéticos y literarios. Exponemos a continuación el análisis de los procedimientos literarios del simbolismo desarrollado en Irracionalismo poético (1977) y Superrealismo y simbolización (1979), tanto un examen pormenorizado de los principales mecanismos expresivos de la poesía simbolista, como en cierto sentido un replanteamiento completo del problema de la poeticidad. Por último, revisamos la fundamentación de los estudios de Historia y Crítica literarias llevada a cabo en Epocas literarias (1981) y más brevemente en Poesía poscontemporánea (1985), explicitación de la orientación metodológica seguida por Bousoño en sus trabajos filológicos, y revisión erudita de diversos periodos literarios españoles desde una concepción filosófica evolutiva de la Historia.

La finalidad básica de este capítulo consiste en facilitar el conocimiento sintético de un extenso y complejo pensamiento teórico mediante su exposición general, organizada y sistemática. Aunque, como es obvio, toda síntesis supone una interpretación, hemos procurado trasladar las reflexiones de Bousoño con la máxima objetividad y fidelidad posible, al tiempo que intentábamos explicar algunos de sus puntos oscuros y resolver determinadas dificultades terminológicas, con el fin de allanar la lectura y las tareas de estudiosos posteriores, así como de determinar las concepciones literarias fundamentales de nuestro autor.

En el capítulo II, "Análisis y comentario del pensamiento literario de Bousoño", exponemos nuestra interpretación de esta

poética tanto desde una perspectiva externa -metodología, argumentación, recepción crítica, fuentes literarias, teóricas y filosóficas- como desde una perspectiva interna. En nuestro análisis procuramos mostrar las posiciones teóricas esenciales de Bousoño, y su desenvolvimiento congruente en las diversas líneas -formales, semiológicas, estéticas y críticas- de su investigación, intentando en todo momento contrastar su pensamiento con la doctrina de las diferentes escuelas de Teoría Literaria de nuestro siglo. Al final de esta revisión creemos haber demostrado no sólo el grado de alcance y de vigencia actuales de la poética de Bousoño, sino el sentido de su desarrollo y la convergencia de sus distintas direcciones en un núcleo reducido de problemas y soluciones esenciales, susceptibles de ser puestos en relación con la fisonomía de sus libros poéticos.

En el capítulo III, "La poesía de Bousoño", se desarrolla un análisis de distintos aspectos de la producción poética del autor -temática, influencias, evolución, procedimientos retóricos- teniendo en cuenta críticamente estudios y trabajos dedicados a ella previamente, y en relación con el más amplio contexto del desarrollo de la poesía española contemporánea. Sin embargo, nuestro objetivo principal en este capítulo consiste en analizar la poesía de Bousoño desde la perspectiva de los problemas primordialmente enfocados en sus libros teóricos, es decir, desde las concepciones literarias que subyacen a ellos.

Nos centraremos por lo tanto en el análisis de un número limitado de técnicas literarias y procedimientos retóricos de las dos etapas principales de su poesía -la "objetivación simbólica" y la "protagonización poemática"; la "correspondencia

analógica" y la "ironía racionalista"- que no sólo resultan, a nuestro parecer, suficientemente representativos de la singularidad de su labor poética, sino que también ejemplifican a la perfección la continuidad de una serie reducida de concepciones literarias fundamentales en las dos dimensiones de su producción, así como la confluencia de poesía y poética, saber crítico y práctica creativa, en una obra unitaria.

Finalmente, expondremos las conclusiones de nuestro trabajo en el capítulo IV, "Poesía y poética en la obra de Bousoño". Intentaremos recoger allí las averiguaciones fundamentales del estudio, cuya intención última consiste en ejemplificar mediante el examen de la obra de Bousoño la índole de las relaciones entre pensamiento teórico y escritura literaria. Consignaremos pues tres tipos distintos de conexiones: desde una perspectiva histórica, la poética y la poesía de Bousoño comparten idéntica fidelidad a las concepciones literarias románticas y simbolistas; desde una perspectiva estructural, las dos vertientes de su obra se influyen y determinan recíprocamente: la experiencia creadora parte de unas intuiciones y concepciones previas que son las que determinan el objeto y las inquietudes de su investigación teórica; el análisis teórico guía la escritura literaria con un saber técnico, e incide, consciente e inconscientemente, en su factura; por último, desde una perspectiva temática, ambas vertientes de la obra de Bousoño se articulan en torno a la dialéctica entre razón e irracionalismo, entre conciencia e intuición: es decir, en torno al gran tema romántico de la analogía y la ironía.

Se habrá advertido en las líneas que preceden que el designio de nuestra investigación es principalmente histórico:

nuestra tesis trata de ejemplificar las relaciones entre pensamiento teórico y escritura literaria mediante una de sus representaciones particulares: la obra de Bousoño. Nuestro trabajo es por tanto menos crítico que comprensivo, y, en él, la demostración de la organicidad de las diversas dimensiones creativas de Bousoño prevalecerá sobre su enjuiciamiento o su valoración. Nos importa menos juzgar la validez de la poética de Bousoño que llegar a entenderla cabalmente como fruto de unas circunstancias, una tradición, una sensibilidad o un aprendizaje literario dados; queremos más esclarecer las relaciones de su labor poética con sus reflexiones teóricas, que incardinar su poesía en una siempre incierta jerarquía literaria.

Es preciso que expliquemos finalmente el sistema de referencias internas y citas bibliográficas que hemos adoptado. En cuanto a las referencias internas, los cuatro capítulos de nuestro trabajo se designarán con cifras romanas, y los párrafos de que consta cada capítulo, así como sus subdivisiones, con números arábigos: (II.4.3.) remite por tanto al capítulo segundo, párrafo cuarto, subpárrafo tercero.

A su vez, las referencias bibliográficas del texto son de dos tipos: las de las obras consultadas y las de los trabajos principales de Bousoño. Las obras consultadas aparecen entre paréntesis, y remiten a la bibliografía general final (VI.2). Las referencias constan del nombre y apellidos del autor -si no se han mencionado inequívocamente en el texto- seguidos de la fecha de la obra y, en su caso, de las páginas del pasaje de referencia, separadas de la fecha de edición por dos puntos. A su vez, las fechas de las referencias remiten al año de la

primera edición -si se trata de una traducción, en su lengua original; en el caso de textos literarios o críticos antiguos, nos referimos generalmente no al año de publicación de la obra, sino a la fecha de su aparición al cuidado de un editor concreto- mientras que la fecha del libro que manejamos aparece en la bibliografía final. Así, (V.M Aguiar de Silva 1967: 225).

En cuanto a las referencias a las obras de Bousoño, son asimismo de dos tipos: en primer lugar, las simples menciones, así como algunas citas, siguen el sistema utilizado para las obras de consulta; pero remiten a la bibliografía de Bousoño (VI.1). Las citas de las principales obras teóricas de nuestro autor vienen precedidas, si no puede inducirse con facilidad del texto de cuál de sus libros proceden, de un sistema de abreviaturas:

- TEP: Teoría de la expresión poética (7ª ed., 1985).
 IRR: El irracionalismo poético (El símbolo) (2ª ed., 1981).
 SUP: Superrealismo poético y simbolización (1979).
 EL: Epocas literarias y evolución (1981).
 POST: Poesía poscontemporánea (1985).

Citamos prácticamente siempre la última edición de cada una de estas obras, indicando con cifras romanas el tomo en que se encuentra el pasaje citado, si fuera necesario. En el caso de la Teoría de la expresión poética, las citas esporádicas a otras ediciones se señalan mencionando la fecha de la edición de que se trate. Así, (TEP I: 405) remite a la Teoría de la expresión poética, última edición, volumen I, página 405; mientras que (TEP

1976 II: 21-2) hace referencia a la sexta edición del libro (1976), volumen II, páginas 21-2.

En las transcripciones de poemas de Bousoño, citamos siempre el título del poema y el poemario en que se incluye, pero no su paginación. Utilizamos, para los textos pertenecientes a Subida al amor (1945), Primavera de la muerte (1946) y Noche del sentido (1957), la edición Poesías completas (1960); y para los pertenecientes a Oda en la ceniza (1967) y Las monedas contra la losa (1973), la excelente edición preparada por I. Emiliozzi (1991), que recoge modificaciones, correcciones y añadidos de Bousoño a las publicaciones originales. Las citas de Invasión de la realidad (1962) y Metáfora del desafuero (1989) remiten a su edición original.

Nos gustaría concluir esta presentación evocando a varias personas que han influido determinantemente, de diferentes maneras, en la realización del presente trabajo. Agradecemos al Dr. Santiago Fortuño Lloréns la facilitación de algunos documentos de difícil acceso, y al Dr. José Olivio Jiménez la solicitud que mostró ante nuestras consultas, y sus sabias advertencias. No podemos tampoco olvidar los útiles consejos del Dr. Gonzalo Sobejano y del Dr. Félix Martínez Bonati durante nuestra estancia en la Universidad de Columbia, donde nos acogieron excelentemente, poniendo a nuestra disposición con mucha amabilidad su muy valioso tiempo y tomándose el trabajo de inspeccionar varios borradores. Estamos asimismo en deuda con la constante atención e inteligencia de la Dra. Mercedes Blanco, quien siguió el desarrollo de las distintas fases de la investigación enriqueciéndola siempre con avisos, agudos

comentarios y alentadoras críticas; sin su amistoso apoyo en París y en la Universidad de Reims, la redacción final del texto hubiera sido infinitamente más dificultosa. Nos gustaría finalmente agradecer a D.Rafael Balbín Núñez de Prado y al Dr. Javier Huerta Calvo tanto su lectura del texto definitivo del trabajo, como sus valiosas correcciones y sugerencias. Está de más decir que pese a todo ello, las posibles limitaciones y deficiencias del presente estudio son de nuestra exclusiva responsabilidad.

Además del estímulo, paciencia y confianza continuos de mis padres, hermana y abuelo -sin los cuales hubiera sido improbable llegar ni siquiera a imaginar este trabajo-, y de algunos amigos que acompañaron, de diferentes maneras, la realización de la investigación -recuerdo con agradecimiento especial la impagable asistencia informática y técnica de Da Pilar Martínez Canales- es obligado mencionar aquí los nombres de dos personas que resultaron indispensables para nosotros durante estos últimos años: en primer lugar, la Dra. Fanny Rubio, quien acogió con amabilidad la idea germinal de este trabajo, siguió su elaboración proporcionándonos una inestimables informaciones, y se prestó siempre a facilitar, en diferentes circunstancias, el proceso de su realización. Finalmente, nos gustaría agradecer al Dr. Carlos Bousoño su excelente disposición hacia nuestro trabajo, en el que colaboró bondadosa y generosamente poniendo a nuestra disposición material difícil de conseguir, además de observaciones inteligentes, aliento continuo y, sobre todo, una preciosa libertad intelectual que será para nosotros enseñanza primordial e inolvidable.

I. EXPOSICION SINTETICA DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE BOUSOÑO.

Presentamos en este capítulo una exposición, lo más resumida, clara y organizada que ha sido posible, de la totalidad del pensamiento literario de Bousoño, desarrollado en Teoría de la expresión poética (1952), El irracionalismo poético (El símbolo) (1977), Superrealismo poético y simbolización (1979) y Epocas literarias (1981). La descripción se estructura en tres grandes bloques, que corresponden a los principales dominios tratados por Bousoño: el primero de ellos (I.1.) sintetiza la obra central del autor, la Teoría de la expresión poética, que constituye su análisis más ambicioso y extenso de una larga serie de fenómenos literarios. Revisamos a continuación Irracionalismo poético y Superrealismo (I.2.), consagrados al estudio del simbolismo literario desde perspectivas teóricas, históricas, estéticas y críticas. Finalmente, abordamos el método de historia y crítica literaria explicitado por Bousoño en Epocas literarias y en algunos lugares de Poesía poscontemporánea (1985) (I.3.), posiblemente las obras en que nuestro autor se acerca más claramente a la escritura ensayística.

Es importante advertir que nos limitaremos en este capítulo a una presentación imparcial, objetiva o neutra de las meditaciones literarias de Bousoño. Un lector muy familiarizado con su obra podría en principio, pues, prescindir de su lectura; no obstante creemos que la reordenación analítica a que sometemos aquí la poética de Bousoño clarifica considerablemente unas reflexiones que

no siempre resultan de fácil comprensión. Señalemos para terminar que consiguientemente con lo anterior, relegamos hasta el capítulo II el comentario crítico de las ideas de Bousoño, así como su encuadramiento en el desarrollo del saber teórico-literario de nuestro tiempo.

1. Poética general. La Teoría de la expresión poética.

La Teoría de la expresión poética, quizá la obra más largamente conocida y difundida de Carlos Bousoño, constituye uno de los puntos de referencia inexcusables para la Historia de la Literatura de la España de posguerra, y ello tanto por su valor de compleja y dilatada reflexión teórica sobre el arte y la poesía, como por su extendida repercusión. Tercer trabajo voluminoso de su joven autor, sucediendo a la tesis doctoral La poesía de Vicente Aleixandre (1950) y a un volumen escrito en colaboración con Dámaso Alonso, Seis calas en la expresión literaria española (1951), la Teoría se publica por primera vez en 1952, iniciando un notable e infrecuente proceso de reescritura y honda reelaboración culminado en una quinta edición definitiva (1970), a la que aún suceden otras dos (1976 y 1985), ya con escasos añadidos, en las que se cuadruplica la extensión de la obra original y quedan desbordados los planteamientos teóricos de la primera versión del libro.

Tres son los rasgos básicos con que puede caracterizarse someramente el lugar de la Teoría en la historia literaria española contemporánea. Desde la perspectiva de la crítica literaria, la Teoría hizo frente común, con los primeros libros de la Estilística

Española, La poesía de Pablo Neruda de Amado Alonso (1940) y Poesía española de Dámaso Alonso (1950), en la implantación en el ámbito hispánico del inmanentismo como principio metodológico de estudio de la obra literaria, en un momento crucial del desarrollo del pensamiento literario reciente. En un ámbito menos teórico que creador -el de las pugnas literarias de los escritores de posguerra-, la definición en esta obra de la poesía como "comunicación", en coincidencia terminológica con la estrategia literaria de la poesía "social" a pesar de tratarse en Bousoño de un tecnicismo muy complejo, formó parte de una breve pero escandalosa discusión poética, la llamada "polémica comunicación-conocimiento" (III.3.3), cuyos ecos siguen resonando en la historiografía literaria actual y de la que alguno de sus participantes ha destacado una valiosa función de estímulo a la reflexión teórica en las décadas centrales de este siglo (E.Badosa 1990).

A estos dos caracteres de teoría científica y reflexión literaria imbricada en las discusiones poéticas de la posguerra, cabe añadir un tercer valor de investigación personal en torno a la naturaleza, técnica y función de la poesía por parte de un poeta en ejercicio, en cuya obra meditación y práctica, poesía y poética, se entrelazan e influyen recíprocamente. Caso infrecuente en el panorama poético de la poesía española de posguerra, la Teoría de la expresión poética es uno de los documentos contemporáneos que más claramente ilustran el fenómeno típicamente moderno -más frecuente en otras literaturas que en la española- de la interinfluencia entre creación poética y pensamiento teórico.

1.1. Planteamiento teórico: objeto, criterios y metodología.

La investigación teórica de Bousoño define su objeto de análisis en virtud de un criterio estético: el sacudimiento de la sensibilidad del receptor en aquello que intuitivamente se conoce como "emoción poética":

Para nuestra información hemos consultado primordialmente a la sensibilidad, y sólo tras esa previa consulta nos atrevimos a operar intelectualmente. Es decir, hemos realizado un análisis de nuestra intuición de lectores, un análisis de la impresión recibida al pasar nuestra psique por una determinada zona del poema (I: 10).

Es decir, el punto de partida de la teoría de Bousoño es de índole estética: la repercusión psicológica emocional del lector de poesía, simultáneamente criterio definitorio del material de la investigación y objeto teórico de ella. Ante una "expresión" como la que abre el soneto XXXVII de Garcilaso:

Mi lengua va por do el dolor la guía (A.Gallego Morell 1972: 125);

es la emoción experimentada por el receptor lo que define el texto como "poético", con anterioridad a otro tipo de consideraciones - métricas, rítmicas, retóricas, pragmáticas, lingüísticas- que como es obvio pueden ser, y de hecho son, tenidas en cuenta

posteriormente. En otras palabras, Bousoño adopta un criterio estético extrínseco en la delimitación del objeto de su estudio, en la dirección seguida por otros estilistas ya citados, alejándose de la perspectiva estructuralista o formalista de teóricos como R. Wellek o A. Warren, citados en las primeras ediciones de la Teoría, para quienes la intuición del crítico quedaba reducida a una apreciación eminentemente subjetiva.¹

Ahora bien: el método de análisis de este material estético investigado por Bousoño es de índole inmanente: la superficie verbal de la "expresión poética". Ya en la fórmula que da título a la obra se hace explícita la indisolubilidad de la sensación emotiva definitoria de lo poético respecto de la estructura verbal que la provoca o determina, a través de cuyo estudio se desarrollará la investigación de Bousoño. La Teoría se propone, por lo tanto, analizar la sensación estética como resultado de una "expresión" mediante el análisis de su materia verbal:

Nuestra investigación se limitará a extraer aquellas conclusiones estéticas que la previa indagación de las obras literarias mismas nos haya manifestado. Creo que es el poema concreto (...) el que, en principio, debe enseñarnos todo acerca de la poesía: (...) las afirmaciones estéticas que a continuación haremos se han engendrado, pues, en la visión y desmenuzamiento de una masa de poemas concretos (I: 10)

Así pues, en la teoría de Bousoño confluyen dos visiones diferentes del fenómeno poético, como son la reacción emotiva del

receptor y la textura material del objeto artístico. Esta duplicidad, que a su vez propicia el apunte en la Teoría de consideraciones pertenecientes a perspectivas históricas, culturales e incluso filosóficas, es señalada por el propio Bousoño en el prólogo de la Teoría, que sitúa su investigación en el punto de encuentro de cuatro disciplinas distintas: la Retórica, la Estilística, la Estética y la "Ciencia de la Literatura" (I: 9-11). Por ello, resulta en ocasiones difícil discernir nítidamente entre las diversas líneas de razonamiento de Bousoño, pues aunque procedan de perspectivas diferentes, se entrecruzan significativamente unas con otras, confluyendo en un número reducido de aserciones y categorías.

En lo que respecta a la Retórica y al análisis formal del texto poético, la teoría de Bousoño persigue una fórmula abstracta que explique inmanentemente las peculiaridades de la poesía como expresión verbal. Bousoño pretende encontrar

el elemento esencial de la lírica, ese algo, ese «no sé qué» (...) que existe siempre en el poema y por el cual el poema es poema y no otra cosa; (...) [y también] determinar cómo ese algo (...) puede transparentarse en la palabra, y a través de que recursos (I: 15).

En Bousoño, la poesía se manifiesta siempre a través de una serie de figuras constructivas, en cuya modificación de la norma lingüística se encuentra una primera explicación de su valor expresivo. Ya desde las primeras páginas del volumen se establece que "la emoción lírica" viene "siempre proporcionada por una

sustitución realizada sobre la lengua" (I: 11). La "sustitución" poética es demoradamente analizada, con la ayuda de valiosas notas de historia literaria, mediante una serie de ejemplares procedimientos concretos -"desplazamiento calificativo", "signo de indicio", "superposición" o "ruptura de sistema"-, recogiendo en un sistema personal figuras ya conocidas y técnicas constructivas modernas que desbordan, escribe Bousoño, el plano de análisis de la elocutio retórica (I: 10-11).

Una segunda dirección de la teoría de Bousoño es menos inmanente que estética o filosófica. Una vez analizada la estructura verbal de la "sustitución" poética, se trata ahora de descubrir su significado, causa o justificación:

Busco, en fin, la causa por la cual unos versos (...) nos emocionan. Con más exactitud, deseo dilucidar la significación de los procedimientos de la poesía para obtener la explicación de ésta, o sea, las leyes ahistóricas que la rigen (I: 16).

Como puede verse, en esta dirección de la Teoría, Bousoño se aproxima al dominio de la Estética, puesto que de la descripción de la especificidad verbal de la "expresión poética" pasa a interrogarse sobre su fundamentación filosófica. En otras palabras: además de la descripción formal de la estructura verbal de una metáfora, la teoría de Bousoño inquiere el sentido del hecho mismo del procedimiento poético, de la modificación verbal de la poesía. El origen de esta preocupación puede obviamente relacionarse con la técnica estilística, si bien la justificación de expresividad

auctorial que guiaba el análisis de los procedimientos inmanentes en la crítica de L.Spitzer y sus seguidores aparece en Bousoño transcendida a una teoría estética general, válida para el procedimiento sustitutorio en sentido abstracto:

Ni nuestra intención es (...) «normativa» ni puramente «descriptiva»: procuraremos (...) tentar la elemental raíz que sustenta y hace aparecer a los artificios retóricos, su causa más profunda, su más evidente finalidad (I: 9).

Es obvio, finalmente, que en el curso de las indagaciones retóricas, estilísticas y estéticas se ha desarrollado una teoría que Bousoño concibe esencialmente como "teoría general sobre la expresividad poética, y más ampliamente sobre la expresividad literaria y lingüística" (I: 11), perteneciente al ámbito de la "Ciencia de la Literatura".

Nos gustaría finalizar esta descripción metodológica con un apunte breve acerca de la separación tajante en la investigación de Bousoño entre, por un lado, la experiencia o el disfrute literarios y, por otro, la reflexión teórica en torno a ellos. Esta dicotomía, que tiende a preservar la relativa autonomía de ambos ámbitos, alude tácitamente a las prevenciones de Dámaso Alonso contra cualquier intento de analizar científica y exhaustivamente el "misterio de la poesía", inolvidables para cualquier lector reposado de Poesía española. Contrariamente, Bousoño asienta con rotundidad que "analizar el arte no es destruirlo, sino iluminarlo científicamente" (I: 16); y que aunque

los conocimientos teóricos sobre la poesía nos enriquezcan intelectualmente, esos saberes "son inútiles para sentir con más viveza la obra de arte, porque no es ese su objeto" (I: 17). La poética no es por lo tanto incompatible con la poesía; y es precisamente la confianza en la capacidad intelectual y cognoscitiva humana el resorte que muy posiblemente movió a Bousoño al desarrollo de sus análisis teóricos.

2. Caracteres y definición de la poesía.

En la teoría de Bousoño se establecen dos "leyes" de diferente naturaleza que desembocan en la definición de la poesía como "comunicación". La primera ley, denominada "intrínseca" o de "modificación de uso", se fundamenta en determinadas propiedades inmanentes de la expresión poética, vistas como correlaciones de la sensación emocional con que se ha distinguido "lo poético". La "expresión poética" se distingue constitucionalmente de la lengua comunicativa usual en virtud de una serie de procedimientos modificatorios que Bousoño denomina "sustituciones", que llevan a establecer una oposición tajante entre "lengua" comunicativa estándar y "poesía".

Sin embargo, la modificación de los usos lingüísticos es criterio insuficiente para deslindar la poeticidad de otros tipos de discurso -principalmente, en Bousoño, la comicidad y el absurdo- que también se sirven de procedimientos sustitutorios. Por este motivo se establece una segunda ley poética "extrínseca" o de "asentimiento", centrada en las peculiaridades del proceso de

recepción de la poesía como experiencia psicológica de aprobación e identificación, gobernada por la textura verbal de la expresión poética pero obviamente alojada en una dimensión extrainmanente.

Finalmente, trataremos de la polémica definición por parte de Bousoño de lo poético como "comunicación" a que conducen las mencionadas dos leyes de la Teoría.

1.2.1. Ley primera, "intrínseca" o de "modificación de uso".

Dentro del ámbito inmanente de su teoría, Bousoño concentra en la "ley de modificación del uso" las peculiaridades de la poesía como "expresión", como material verbal dado. Los principales caracteres de la poesía: el relieve desautomatizado de la forma literaria y el esplendor transracional del lenguaje poético, son explicados por Bousoño en virtud de la diferencialidad del discurso poético respecto del lenguaje comunicativo más práctico, efectuada mediante una serie de procedimientos retóricos o "sustitutivos".

1.2.1.1. La desautomatización poética.

Según Bousoño, la "expresión poética" posee dos propiedades que permiten distinguirla del uso lingüístico comunicativo ordinario: la prevalencia de la "forma" sobre la "función", y la "impresión de individualización", cuyo común origen puede localizarse en las modificaciones lingüísticas del discurso poético. Entendemos que los dos apuntes de Bousoño pueden ser agrupados en el concepto de desautomatización, denominación más

generalmente extendida para el intenso poder de fascinación o extrañamiento característico del material artístico.

1) **Relieve de la forma.** La expresión poética enfatiza la "forma" lingüística, la sustancia material del mensaje, que en el uso cotidiano desaparece absorbida por la "función":

en situación de espontaneidad, la forma "desaparece" en la función. (...) las formas que como tales formas, exentas de fines pragmáticos, nos significan de un modo desinteresado son precisamente las que llamamos formas artísticas. (...) El arte es (...) contemplación desinteresada de la forma, para que ésta, por sí misma se ponga a significar. (...) Esto requiere una especial actitud de libertad por parte del autor, y luego por parte del lector o espectador, quienes deben abandonar su maniática adscripción atencional a los fines pragmáticos (I: 82-5).

A la prevalencia de la forma sobre la función, lograda gracias a la "modificación del uso", corresponde también una percepción desusadamente aguda, plena o "saturada", escribe Bousoño, de la "expresión poética", en contraste con la desatención provocada por el carácter consabido del lenguaje cotidiano o del estilo amanerado de una escuela literaria desgastada (I: 109-12). Tanto frente a los usos lingüísticos ordinarios como frente a los clichés expresivos de un estilo caduco,

el cambio lingüístico o «sustitución» restaura la plenitud perceptiva del lenguaje, haciéndolo expresivo, artístico. Dicho de otro modo: el instante poético para existir debe ser fruto de la modificación del hábito verbal, debe ser fruto de una «caricia» lingüística (I: 113).

2) Individualización. Según Bousoño, la forma de la expresión poética está "individualizada"; o, más exactamente, produce una sensación ilusoria de "individualización", en virtud de la serie de modificaciones lingüísticas que desautomatizan su material lingüístico (I: 116), singularizándolo tanto desde el punto de vista de su estructura verbal como de su valor significativo (Cf. I.1.2.1.2).

1.2.1.2. La metaconceptualidad poética.

En su análisis, Bousoño parte de la descripción esquemática de la vivencia psicológica expuesta por Dámaso Alonso en Poesía española. Citando a Dámaso, Bousoño distingue en la experiencia psíquica, concebida como conglomerado simultáneo y sintético, tres componentes simples:

nuestra representación interior de las cosas posee un aspecto triple: un aspecto conceptual, un aspecto sensorial y el aspecto constituido por nuestra reacción subjetiva frente a ellas (sentimientos, etcétera), aspectos, los tres, que se corresponden con nuestro triple modo de captar una realidad cualquiera, viendo:

1º, lo que ella tiene de común con otras realidades de su género; 2º, lo que tiene de distinto, de único; 3º, lo que esa realidad es para mí desde el punto de vista de mi subjetividad (I: 77-8).

Según esta teoría, una manzana se representa psíquicamente como 1) género: "manzana"; 2) características distintivas o individuales: "manzana muy roja"; 3) reacción subjetiva, afectiva o valorativa: "manzana muy apetecible". Pero -y a esto apuntaban tanto Dámaso como Bousoño- mientras que el lenguaje estándar se centra en los elementos racionales o conceptuales que identifican pragmáticamente el género del objeto "manzana", lo característico de la experiencia poética es la suscitación, o la ilusión de suscitación, de aquellos elementos de la experiencia psíquica desatendidos, falseados o ignorados por la representación lingüística ordinaria: lo particular, lo subjetivo, lo afectivo o lo valorativo:

El lenguaje no poético contempla uno sólo entre los ingredientes sintéticos del contenido anímico, el ingrediente genérico, el concepto, mientras a través de la poesía se nos produce la impresión de contemplar el contenido anímico tal como es, en su aspecto de todo particular (I: 21).

En otras palabras, en la poesía se expresa -ilusoriamente, insiste siempre Bousoño- una representación de la vivencia psíquica más compleja y exacta, o menos infiel, que la procurada por el lenguaje común, principalmente identificado con el dominio de lo

conceptual-racional. La poesía expresa, o sugiere, algo que raya en lo indecible, que "no se agota en el concepto" (I: 35).²

Nosotros denominaremos **metaconceptualidad** a esta propiedad poética de superación del ámbito de lo conceptual. Procedemos así porque la "metaconceptualidad", noción central en la totalidad del pensamiento literario de Bousoño, aparece en la Teoría bajo una multiplicidad de denominaciones y de perspectivas, coincidentes sin embargo en lo fundamental. Exponemos brevemente a continuación las más importantes entre ellas: "apracticidad", "individualización" y "carácter sintético".

1) **Apracticidad.** Citando al filósofo intuicionista H. Bergson, Bousoño establece la índole práctica e interesada de la percepción corriente, y su consiguiente expresión utilitaria en el lenguaje comunicativo usual, sin ignorar una bien conocida y complementaria tendencia del lenguaje a la expresividad (I: 80-1):

la naturaleza práctica de nuestras percepciones origina la naturaleza práctica de nuestro lenguaje. Pero lo práctico, lo inmediatamente servicial es el concepto, que indica relaciones entre cosas, y no es la representación sensorial ni la pigmentación afectiva, por consistir en datos irrepetibles o únicos. Por tanto, el lenguaje tenderá a suprimir en sus elementos léxicos y sintácticos lo afectivo y lo sensorial, reduciéndose a transmitir lo conceptual; tenderá, pues, a falsear nuestra representación interior de los objetos (...): lo que era un volumen aprehensible se trueca en una línea sin materia; lo que era corporal y concreto se vuelve abstracto e incorpóreo (I: 79-80).

2) **Individualización.** La experiencia psíquica es necesariamente individual, pues en ella intervienen múltiples factores circunstanciales y subjetivos probablemente irrepetibles. Un paisaje, supongamos, será experimentado diversamente por cada individuo en función de su sensibilidad, situación e intereses particulares. El lenguaje común difícilmente podrá representar esas vivencias íntimas, subjetivas o huidizas, porque está limitado a comunicar los elementos conceptuales o genéricos de esa representación mental (I: 78). Sin embargo, el lenguaje modificado de la "expresión poética" consigue, si no expresar lo "individual" -según Bousoño, inefable (I: 95-6 y 115-6)-, sí al menos producir la ilusión de representar un contenido psíquico "individual" (I: 117):

al operar por debajo del status lingüístico, la desgeneralización, por desprenderse del concepto y adquirir una significación no dicha nunca con anterioridad, significación que ha de ser por ello en este sentido única, la desgeneralización, repito, nos obligará a una impresión de individualidad pese a que de hecho la individualización no pueda jamás realizarse por entero (I: 119).

El ejemplo aducido por Bousoño es un famoso poema de Bécquer:

Si de nuestros agravios en un libro
se escribiese la historia,
y se borrara en nuestras almas cuanto

se borrarse en sus hojas,

te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
tu amor huellas tan hondas,
que sólo con que tú borrasas una,
las borraba yo todas (I: 119).

Según Bousoño, el poema persigue representar eficazmente a través de la hipérbole el inusual grado exacto de amor del protagonista; representación que, sin embargo, ni es ni puede ser absolutamente individual. Para producir al menos esa ilusión, el poema cuenta con la individualización formal (I.1.2.1.2), con la peculiaridad de los procedimientos retóricos empleados:

sentimos que nos habla una persona individual, pues (...) al no utilizarse en tal poema la "lengua" o "lenguaje de todos", sino una expresión absolutamente inusual, recién creada y en este sentido única (...) se produce en nosotros una ilusión de individualidad en cuanto a la significación (I: 120).

3) **Carácter sintético.** La síntesis instantánea e irrepetible que constituye la experiencia psíquica del paisaje mencionado en un ejemplo anterior es desvirtuada por una descripción de "lengua". La índole analítica y sucesiva de ésta desenvuelve temporalmente una vivencia puntual y efímera; el pragmatismo lingüístico descompone en elementos conceptuales lo que en la experiencia mental es un bloque individual y un complejo sintético de lo conceptual, sensorial y afectivo (I: 102). En resumen,

La "lengua" en su calidad de normativo status, falsea doblemente la realidad psicológica (convirtiendo visiblemente en un género lo que es un individuo, analizando lo que es sintético) y por eso es incapaz, no ya de comunicarla tal como es, pero ni aún de darnos la impresión de que la comunica de ese modo (I: 102).

1.2.1.3. "Lengua" y "poesía".

Las propiedades poéticas de "metaconceptualidad" y desautomatización conducen a la distinción, fundamental en la teoría de Bousoño, entre "lengua" y "poesía". El concepto "lengua" es definido como empleo estándar, ni innovador ni estilizado, del lenguaje:

Es, pues, "lengua" en nuestra nomenclatura todo lo que en el lenguaje significa insistencia en lo recibido, herencia sin transformar, caudal sin merma ni aumento: patrimonio común de un grupo humano (I: 98).³

En oposición al uso cotidiano del lenguaje, Bousoño define la "poesía" como expresión modificada o desviada mediante "una sustitución realizada sobre la lengua" (I: 11) que constituye su material de base:

la labor poética consiste en modificar la "lengua", en apartarse de la "norma": el poeta ha de trastornar la significación de los signos o relaciones entre los signos

de la "lengua" o "norma" porque esa modificación es condición necesaria de la poesía (I: 98-9).

Así, a frases de hipotético valor expresivo nulo, repetición manida de estructuras lingüísticas y sentidos semánticos codificados o previstos, incluidos por tanto en el dominio de la "lengua" -como pueda ser, supongamos, la expresión: "Soy pobre"- , opone Bousoño la expresividad de lo "poético", pertenezca o no a lo que entendemos por Literatura, en el que una serie de originales operaciones modificatorias de la rutina lingüística ordinaria -"sustituciones"- desautomatizan el material verbal, provocando una sensación de plenitud expresiva y de novedad significativa, más allá de lo secamente cifrado en las meras palabras: "Soy pobre, pobre, pobre, pobre, pobre" (I: 581-4).

1.2.1.4. Los procedimientos sustitutivos.

El establecimiento de la oposición entre "lengua" y "poesía" se efectúa en virtud de una serie de procedimientos modificatorios, que constituyen el núcleo de la "ley primera" o "intrínseca" de la "expresión poética". La "poesía", caracterizada por su "metaconceptualidad" y su desautomatización, debe distinguirse de la "lengua" por la existencia de una serie de "sustituciones" o modificaciones lingüísticas, hasta el punto de que en el caso de que éstas se disimulen, la sola emergencia de la emoción estética implica la presencia de un procedimiento oculto:

Sin procedimiento, es decir, sin sustitución, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir (I: 103).

Bousoño descompone el procedimiento sustitutivo en cuatro elementos: "sustituyente", "sustituido", "modificado" y "modificante":

Denomino sustituyente a aquella palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un modificante aprisiona una significación sintética o (...) "individualizada" (...). El sustituyente encierra, por tanto, la intuición misma del poeta y es la única expresión prácticamente exacta de la realidad psicológica imaginada. Doy, a su vez, el nombre de modificado a esa palabra o sintagma que denominamos sustituyente en cuanto que, privada del modificante en cuestión, esto es, en cuanto que ordinariamente fuera del poema, resultaría continente de una significación que es y sentimos como genérica o analítica. Por su parte, el sustituido es para mí la expresión manifiestamente analítica o genérica de la "lengua" que se corresponde con la expresión "individualizada" o sintética de la poesía, del sustituyente. El sustituido arrastra solamente, pues, el concepto correlativo a la intuición del artista (I: 104-5).

El ejemplo utilizado es un conocido pasaje de Bécquer, perteneciente a la rima titulada "El arpa":

Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,

esperando la mano de nieve
que sepa arrancarlas.

La metáfora "mano de nieve" produce en el lector una sensación poética, al mismo tiempo que nos apercibimos de que la palabra "nieve" no tiene aquí su habitual sentido lingüístico de "fenómeno meteorológico". La expresión "nieve", tal como aparece en la metáfora becqueriana, constituye el **sustituyente**, puesto que dice un "no sé qué" que despierta una resonancia poética, y por lo tanto de imposible adscripción al dominio de lo lingüístico.

A su vez, el **modificante** está constituido por la expresión "mano de", normativamente incompatible con "nieve", en virtud, en este caso, de nuestro conocimiento de la realidad: no existen ni pueden existir manos de nieve. Como veremos inmediatamente, el "modificante", que aquí es "poemático", puede también consistir en una convención, motivo o estereotipo implícitos, denominándose en ese caso "extrapoemático".

Los elementos lingüísticos a partir de los cuales se construye el artificio sustitutivo, considerados en sí mismos como signos pertenecientes a la "lengua", constituyen el **modificado**: en el ejemplo de Bousño, "nieve" como fenómeno meteorológico. Por último, la evidencia de una sustitución y de un significado diferencial conduce a la noción de **sustituido**, traducción aproximada de la significación poética en una operación extraestética posterior: en este caso, "mano tan blanca como pueda encontrarse" (I: 105-7).

Según Bousoño, la adopción de esta nueva terminología descriptiva está justificada por su mayor exactitud. Desde su concepción metaconceptual de la poesía, Bousoño considera inadecuadas las denominaciones "plano figurado" y "plano real" del análisis tradicional de la imagen. Si el "sustituyente" constituye una representación veraz y propia de la experiencia psíquica, falsificada o traicionada en la expresión conceptual de "lengua", resultaría absurdo denominar "plano figurado" a lo que es expresión poética exacta, y "plano real" a lo que no es sino una aproximación imperfecta a la realidad:

los procedimientos no son para nosotros, como para el pensamiento anterior, expresión impropia de contenidos anímicos que pueden ser expresados propiamente. Sucede lo opuesto: los procedimientos representan la única expresión propia, pertinente, y la "lengua" la expresión impropia, impertinente, de tales contenidos (I: 114).⁴

Por otra parte, los procedimientos sustitutivos de Bousoño no siempre coinciden con los tropos y figuras de la Retórica tradicional. Aunque muchos de ellos puedan ser también analizados en los cuatro elementos ya expuestos, el concepto de "sustitución", dependiente de la información proporcionada por la sensibilidad, se distingue nítidamente de los análisis formales de la Retórica. Esto es así porque en virtud del criterio estético adoptado por Bousoño, el análisis inmanente de la sustitución puede extenderse a unidades muy superiores al sintagma, como el poema o el texto,

concebidos menos como acumulación de artificios parciales que como signos únicos o "sustituyentes":

cabría definir el poema como un conjunto de sustituyentes, y a la vez como un único sustituyente total, complejísimo, dentro del cual están multitud de modificantes que van realizando sucesivas sustituciones parciales, hasta la completa trasmutación del poema entero. (...) Cualquier término, anterior o posterior (...) puede ser modificante de una expresión. (...) Porque la descarga poética sólo se realiza cuando se ponen en contacto el modificante y el sustituyente (I: 107-8).

Veámoslo en un poema de Juan Ramón Jiménez, titulado "El niño pobre", en el que la saturación significativa a que llega una de sus frases -el estribillo "¡Pareces un niño rico!", repetidamente exclamada ante el personaje protagonista- corresponde, según Bousoño, a un procedimiento sustitutivo de ámbito textual. El niño pobre del poema estrena, en un día de feria, un grotesco vestido de retales de diferentes colores que maravilla, durante todo el transcurso del día, a los otros miembros de su familia. Transcribimos sólo el desenlace del texto, muy extenso: cuando la tarde cae,

... Malvas de oro
endulzan la torre. Pitos
despiertos. Los farolillos,
aun los cohetes con sol vivo,
se mecen medio encendidos.

Por la plaza, de las manos,
 bien lavados, trajes limpios;
 con dinero y con juguetes
 vienen ya los niños ricos.
 El niño se les arrima,
 y, radiante y decidido,
 les dice en la cara: «¡Ea,
 yo parezco un niño rico!»

Bousoño clasifica este procedimiento como "superposición situacional", o fusión de al menos dos situaciones, una de ellas real y otra ilusoria. El "modificante" se localiza en los versos iniciales:

Le han puesto al niño un vestido
 absurdo, loco, ridículo;
 le está largo y corto; gritos
 de colores le han prendido
 por todas partes...

Al conectar los versos iniciales, el repetido estribillo y el inesperado desenlace del poema -el ingenuo convencimiento del chico-, la superposición se colma de significados y estalla la descarga estética (I: 415-420).

Veamos un segundo ejemplo de procedimiento sustitutivo textual, con la particularidad de que su "modificante" es "extrapoemático"; es decir, no es localizable en el texto, sino en el conjunto de conocimientos, ideas u opiniones compartidas por el poeta y sus receptores. Mediante el concepto de modificador

extrapoemático, Bousoño puede analizar como "sustituciones" o modificaciones de uso textos de lenguaje directo o aparentemente coloquial, corrientes, como se sabe, en algunas direcciones de la poesía española de posguerra. El ejemplo aducido por Bousoño es un poema de José Luis Hidalgo, perteneciente al volumen titulado Los muertos, en referencia transparente a las catástrofes de la reciente guerra civil:

Has bajado a la tierra cuando nadie te oía,
y has mirado a los vivos y contado a los muertos.
Señor: duermes sereno, ya cumpliste tu día.
Puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

Según Bousoño, el texto adquiere potencia poética en virtud de una "ruptura de sistema", en este caso del constituido por un estereotipo implícito: el concepto de Dios como Ser bondadoso, que aquí funciona como "modificante". El reproche de la indiferencia divina contraviene así justificadamente la idea común de la Divinidad; y en esta modificación tácita consiste el procedimiento fundamental del poema (I: 519-520).

En resumen, en ambos casos nos encontramos ante sustituyentes -"¡yo parezco un niño rico!" y "Puedes cerrar los ojos que tenías abiertos"- no habitualmente descritos en los catálogos de figuras de la Retórica tradicional, o bien explicados desde una perspectiva diferente. La emoción poética que suscitan los textos se corresponde con una serie de modificaciones y procedimientos efectuados sobre los materiales lingüísticos primarios o sobre su

disposición, por definición ausentes en las expresiones de "lengua". En el poema juanramoniano, el estribillo adquiere una fisonomía específica gracias a su inserción en una unidad superior, el "sustituyente" textual, en el que obtiene un sentido discursivo propio y complejísimo, cuyo correspondiente "sustituido" incluiría, entre otras, las nociones "ingenuidad enternecedora" e "injusticia social". En el poema de Hidalgo, la "sustitución" poética proviene de la referencia tácita a un estereotipo cultural al que, congruentemente, se opone y modifica.

1.2.2. Ley segunda, "extrínseca" o de "asentimiento".

La segunda ley poética de la Teoría, aunque fundamentada en el texto literario como construcción verbal, es denominada con propiedad "ley extrínseca", puesto que no sólo se desarrolla en el ámbito metainmanente de la reacción psicológica del proceso de recepción de la poesía, sino que tiene también en cuenta la influencia de una serie de factores extraverbales en la fruición estética que delimita en Bousoño el concepto de "lo poético".

Concepto de gran complejidad y numerosas implicaciones en la Teoría, el "asentimiento", definido en un primer momento como aceptación apropiativa de la representación literaria considerada idónea o esencial, culmina en una identificación estética por parte del receptor con lo enunciado en la "expresión poética". Mediante el concepto de "asentimiento", la teoría de Bousoño consigue distinguir la poesía de otros discursos con los que incómodamente

compartía la condición establecida en la primera ley poética: la modificación del uso lingüístico.

2.2.1. La idoneidad expresiva: poesía y comicidad.

Bousoño desarrolla la teoría del asentimiento para diferenciar entre la "expresión poética" y otro tipo de expresiones, igualmente modificadas, que sin embargo no suscitan la emoción estética con que se define la poesía. En su argumentación, Bousoño se reduce fundamentalmente a la confrontación de la poesía con el discurso cómico, sistemáticamente construido mediante "sustituciones" de lengua (II: 458-64), y uno de los géneros tradicionalmente incluidos en los tratados de Retórica y Estética (II: 28-9).

El punto de partida de Bousoño es la teoría de la comicidad de Henri Bergson en Le rire: según el filósofo francés, lo cómico consiste en la percepción de lo mecánico o rígido inserto en la fluyente movilidad de la vida; con la condición, añade Bousoño, de que se advierta también el origen o la causa de la inadecuación, para evitar caer en el absurdo. Así, nos reímos de la caída ocasionada por una distracción, comprendiéndola como torpeza (II: 11-5).

Trasladando esta teoría al ámbito de la comicidad verbal, la diferencia entre poesía y chiste parece residir en la legitimidad de su enunciación: mientras que los contenidos enuncados por la poesía son "legítimos", los cómicos resultan "ilegítimos", puesto que implican, por definición, un error comprensible. El chiste hace patente, escribe Bousoño,

una rigidez o mecanización psíquicas, o sea, la individualidad de un contenido psíquico ilegítimamente nacido, mientras en la poesía lo que se conoce de esta manera es un contenido psíquico legítimamente nacido, no fruto de mecanización ni torpeza algunas, sino, al revés, fruto de un espíritu que sentimos en este instante como poseedor de una suficiente plenitud (II: 16).

Como ejemplo, Bousoño compara una serie de textos poéticos y cómicos de idéntico tema: al lado de un poético

Más vale morir de pie que vivir de rodillas;

se cita la réplica del doctor Bahis, en L'amour médecin de Molière:

Más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas.

Si en esta última frase lo incorrecto reside en la valoración errónea de unos instrumentos -los remedios sanitarios y la profesión médica- por encima de su finalidad natural -la curación y la salud- a causa de un comprensible exceso de profesionalidad, de tópica mala fama en la literatura del siglo XVII; en la primera, "Más vale morir de pie que vivir de rodillas", encontramos por el contrario lo inverso de un error: la legitimidad de una "respuesta idónea" del enunciador, la representación de un contenido psíquico que es contestación adecuada al objeto que lo provoca (II: 19-20).

En resumen, si la comicidad verbal consiste en la percepción de un error comprensible, en poesía parece producirse lo contrario: una enunciación idónea, esencial o "asentible".

1.2.2.2. "Asentimiento" y Retórica.

Aunque sus efectos se produzcan en el dominio psicológico de la sensibilidad del receptor, la idoneidad expresiva viene sustentada en la objetividad inmanente de una expresión dada, que idealmente debe imponerse a un eventual subjetivismo de los receptores. La idoneidad poética que conduce al asentimiento queda abierta pues a un tratamiento típicamente retórico, en su combinación de expresividad lingüística y planteamiento intelectual persuasivo, en el que prevalece la determinación textual del mensaje sobre la variedad de sentimientos subjetivos, opiniones personales y creencias históricas de los receptores:

la existencia de la aquiescencia lectora como requisito de la obra de arte, no niega, naturalmente, para éste la objetividad, porque el poema que lo es de veras nos obliga al asentimiento, igual que nos obliga a la emotiva comunicación (II: 45).

Ello no quita, como es claro, que el deber ético impuesto por el texto al lector pueda ser incumplido, y lo sea de hecho muy a menudo. Así, Bousoño juega con la paradoja de que todo buen cristiano deba "asentir" a poemas de ácida irreligiosidad siempre y cuando éstos respondan a una visión personal congruente en sí

misma, aceptable y posible desde un punto de vista objetivo,⁵ ejemplificándolo con el doloroso poema de Hidalgo citado anteriormente:

Has bajado a la tierra cuando nadie te oía,
y has mirado a los vivos y contado a los muertos.
Señor, duerme sereno, ya cumpliste tu día.
Puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

Puesto que el asentimiento se refiere menos al tema de una composición que al sentido u oportunidad de su enunciación por parte una persona determinada en una circunstancia concreta, la influencia de la eficacia del planteamiento retórico sobre el "asentimiento" puede ejemplificarse claramente con el artificio de la perspectiva de enunciación o narración. Así, aunque el "deseo de matanza" no parezca apropiado como asunto de poema lírico, existe para el escritor la posibilidad de idear una situación en que se convierta en un deseo "asentible". Así sucede, nos parece, en una fascinante composición de Bertold Brecht, perteneciente a La opera de tres peniques, titulada "Jenny la de los piratas" o "Sueños de una camarera", cuyo inicio transcribimos:

Señores, ahora me están viendo lavar los vasos
y hacer las camas de cada uno de ustedes,
si me dan un penique les doy las gracias en seguida,
y pueden ver mis harapos y este hotel miserable;
pero no saben con quién están hablando.
No saben con quién están hablando.
Un día cualquiera habrá griterío por el puerto,

y se preguntarán: ¿Qué clase de voces son esas?
 Entonces me verán sonriendo entre mis cacharros,
 y se preguntarán: ¿De qué se ríe ésa de ahí?⁶

Las razones de los deseos de venganza de Jenny, claramente expuestas desde el comienzo de la composición, junto con la conciencia por parte del receptor de su más que improbable realización -se trata de sus "sueños"- hacen posiblemente aceptable el terrible desenlace de la composición: la inmisericorde ejecución, por orden de la camarera, de sus señores en el mundo de la vigilia:

A mediodía cien hombres desembarcarán
 y avanzarán ocultamente,
 cogerán a cada uno a la puerta de su casa,
 los encadenarán y los traerán ante mí;
 y me preguntarán: ¿A quiénes de éstos tenemos que
 ajusticiar?

Me preguntarán: ¿A quiénes de éstos tenemos que ajusticiar?
 Ese mediodía no se escuchará griterío en el puerto
 cuando me pregunten quiénes deben morir.
 Entonces me escucharán ustedes decir: ¡Todos!
 Cada vez que ruede una cabeza, yo diré: ¡Hala! ⁷

En resumen, la relatividad de lo enunciado a una situación definida pasa por un tratamiento retórico o literario, en el que el mensaje poético adquiere asentibilidad y poder de persuasión. Concluye Bousoño:

en el arte, lo que importa es el modo de decir o presentar las cosas, de forma que expresándose en términos abstractos, nada se puede prejuzgar en el arte, en vista de la moralidad que éste exhiba acerca de la validez estética de su contenido. (...) Todo depende de un contexto, donde se me convenza o no de su moralidad en una ética, que aunque distinta de la mía, es posible en un hombre cabal. Si a esto lo llamamos (...) "expresión", no tendremos inconveniente en decir (...) que una obra estética es sólo cuestión expresiva (II: 119).

1.2.2.3. Definiciones de la "ley de asentimiento".

Del principio de idoneidad poética nace la "ley segunda de asentimiento", desplegada en una reacción de apropiación, por parte del receptor, de lo enunciado en el texto, que culmina en su "identificación" con el protagonista poemático y, a través de éste, con el "autor" de la "expresión poética".

El "asentimiento" de la Teoría es un concepto de extraordinaria complejidad: de hecho, Bousoño llega a hablar de dos leyes diferentes, finalmente reunidas en un único proceso de aquiescencia, por parte del receptor literario, hacia lo enunciado poéticamente en tanto que dicho por alguien, tanto la "voz poemática" como el "poeta" que suponemos su creador, habiendo "asentido" a su vez este último al hecho de su enunciación. Escribe Bousoño:

Los asentimientos en poesía son, en efecto, al parecer, dos y no uno solo (...). Con el primero, damos implícitamente el visto bueno, como en el chiste, a la persona del poeta en su actitud ante el personaje, y con el segundo, a diferencia del chiste, damos, en unión del poeta, el visto bueno de ese mismo modo al personaje creado por el poeta (II: 58-9).

Ejemplifiquémoslo con una línea de Góngora muy bien conocida:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada (I: 594).

Tras encontrar esencial o no equivocada la aserción, "asentimos" a ella y a sus enunciadores; en segundo lugar, y en virtud de esa esencialidad, suponemos que el autor se ha comprometido seriamente con la grave afirmación del verso; es decir, que una aquiescencia similar ha debido producirse entre el "autor" supuesto y lo dicho en la "expresión poética". Como resultado de todo ello, el lector se vincula emocionalmente, a través de la representación literaria, con lo expresado por Góngora en tanto que enunciado por él.

En palabras de Bousoño, el elemento esencial a la poesía, o primer asentimiento, es

la necesidad de que el lector "asienta" al contenido anímico del poema, en vista de que tal contenido no es ilegítimo en el protagonista poemático (II: 20);

pero esta aquiescencia se refiere, en realidad, al autor del texto:
la ley se define como el

asentimiento al contenido anímico del personaje que habla
en el poema en cuanto que este personaje, aunque
imaginario, representa la figura de un ser humano que es
el autor (II: 74).⁸

El segundo asentimiento se refiere a la seriedad de la
identificación del autor con su personaje, identificación que debe
suponer el lector. En expresión de Bousoño, esta constante poética
se refiere a la

aquiescencia con que la persona que pensamos real del
"autor" admite su adscripción a la criatura imaginaria
que hace el "papel" de narrador en el poema figurando
ser "el autor" " o, brevemente, "ley de asentimiento a
la identificación de "autor" y personaje (II: 74).

Como puede verse, se trata de conceptos bastante complicados,
cuya explicación resulta francamente difícil. Nos parece que esta
dificultad proviene de la implicación en el "asentimiento" de dos
fenómenos diferentes, que denominamos nosotros 1) "seriedad
expresiva" y 2) "identificación" entre receptor y representación
poemática. Nos parece imprescindible distinguir estas dos
implicaciones del "asentimiento", no tratadas explícitamente por
Bousoño, en nuestra exposición de su teoría.

1) "Seriedad expresiva". Como sabemos, y a diferencia de lo que sucede en el discurso cómico, el emisor poético -real o ficticio: autor o "voz poemática"- adopta una actitud de compromiso, de seria esencialidad respecto del contenido de su enunciación, que ha de ser considerada "idónea". Bousoño contrasta esta seriedad expresiva con la distancia entre autor real y narrador literario del enunciado paradójico o erróneo de los chistes, más claramente perceptible en el caso de los chistes narrados en primera persona. En estos textos, el narrador finge una ingenuidad o distracción en absoluto sufrida por el autor real, puesto que de ser así no estaríamos frente a un chiste, sino frente a una tontería. Compruébese con una feliz frase de Gogol, dirigida a un burócrata:

Robas demasiado para un funcionario de tu categoría
(II: 89).

Sin embargo, en la lírica, en virtud de un compromiso de "seriedad expresiva", esta distancia se anula, hasta el punto de no ser extrañable la confusión, por parte del receptor, entre autor real y voz poemática:

si en el chiste esta patencia de la diferenciación autor-personaje se debe al disentimiento con que el primero mira al segundo, la anulación de la patencia en poesía, el hecho de que el ente de ficción que habla en el poema se nos confunda con el poeta mismo tiene forzosamente que hallar su causa en lo contrario, esto es, en una suprema aquiescencia que el poeta dirige a la criatura que creemos oír cuando leemos (II: 58).⁹

La comprobación más clara de la "seriedad" expresiva que se supone al autor literario se encuentra, escribe Bousoño, en el problema de la pérdida de valor poético de imitaciones y falsificaciones materialmente perfectas. En el caso extremo de una falsificación irreproachable descubierta como tal, la ley de asentimiento permite resolver la paradoja de su inmediata pérdida de valor literario, que no podría ser esclarecida en un análisis inmanente. Bousoño ejemplifica esto con una anécdota:

Yo recuerdo que un día cierto escritor joven, que se había ganado muy merecida fama de simple imitador del gran poeta X, enseñó a mi amigo Vicente Gaos un poema que dio como suyo: "¿Qué te parece?", le preguntó. Gaos lo leyó con calma, y le dijo: "-Es muy malo". El joven replicó, picado: "-Pues no es mío: es de X, a quien tanto admiras". Mi amigo no se inmutó. Sin cambiar el tono de voz, añadió inmediatamente: "-Ah, entonces es muy bueno (II: 59).

2) "Identificación". El compromiso de esencialidad del emisor literario, cristalizado en la idoneidad poética, culmina en un proceso de identificación estética por parte del receptor con lo enunciado, su enunciador formal y su enunciador real. El "asentimiento" como apropiación ficticia del mensaje literario confluye así naturalmente con la definición de la poesía, por parte de Bousoño, como "comunicación":

La precisión del asentimiento nace de que, puesto que la poesía es comunicación, según dijimos, y precisamente porque lo es, el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia, y claro está que ningún lector se solidarizaría con un estado de alma que juzgase impropio (II: 20).

Así sucede, nos parece, en el soneto de Góngora antes mencionado:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada
(D.Alonso 1960 II: 133).

La idoneidad literaria defendida por Bousoño se pone de manifiesto con sólo comparar este pasaje con otros de tono humorístico, como los inciales de otro conocido soneto gongorino, que en su momento pudieron entenderse como burla chocarrera de la suciedad del río Esgueva:

Valladolid, de lágrimas sois valle
y no quiero deciros quién las llora (D.Alonso 1960
II: 155).

El asentimiento comunicativo consiste, pues, en una suerte de catarsis estética del receptor, que puede identificarse con la

esencial y apropiada representación artística del primer texto, pero no puede aceptar seriamente la del segundo.¹⁰ Puesto que, como hemos visto arriba, Bousoño concibe la poesía como expresividad referida mediatamente a un "autor" personal, la "identificación" asentiva desemboca con naturalidad en el concepto de experiencia poética como comunicación.

1.2.3. "La poesía es comunicación".

Examinados los caracteres y las leyes de lo poético, podemos abordar ahora la definición de la poesía con que Bousoño abre la Teoría de la expresión poética. Hela aquí:

la poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real (I: 18).¹¹

La experiencia poética consiste, pues, en un tipo de comunicación, cuyos caracteres específicos están implícitos en las dos leyes poéticas que hemos examinado.

Pero antes de aclarar algunos aspectos de esta definición, es conveniente adelantar la polisemia del término "comunicación" en la teoría de Bousoño. Creemos que las principales acepciones del término, ya aparecidas en párrafos anteriores, son básicamente tres: 1) "comunicación" en sentido pragmático-semiótico, puesto que la experiencia poética se concibe como la culminación de un acto

comunicativo; 2) "comunicación" en sentido de "identificación estética", tal como acabamos de ver; y 3) "comunicación" en sentido de compromiso expresivo del autor.

Hecha esta precisión, veamos a continuación algunas relaciones de la definición con los caracteres de lo poético ya examinados, dejando otras implicaciones (I.1.3) para más adelante.

1) *Ley intrínseca*. Cuando Bousoño establece como significado de lo poético un "contenido de vida psíquica" como tal, está refiriéndose a su propiedad de metaconceptualidad o superación poética del racionalismo, practicidad y generalidad que caracterizan el lenguaje ordinario, traductor desleal e insuficiente de la realidad psicológica. El valor de "individualidad" de la "expresión poética", es decir, la referencia expresiva de la poesía al ámbito lírico de lo subjetivo-individual, reaparecerá en diversos lugares de la Teoría como metáfora del rasgo de "metaconceptualidad" que comentamos (I.1.2.1.2).¹²

En segundo lugar, la precisión de que la comunicación literaria sea en último término ilusoria corrobora la perspectiva estética y psicologista con que Bousoño conceptúa el fenómeno poético. Puesto que la significación poética linda con lo inefable o inconceptualizable, no puede en rigor ser "significada" mediante el lenguaje; sin embargo, la "metaconceptualidad" poética como característica experiencia estética queda perfectamente caracterizada como ilusión o impresión psicológica del receptor literario (II.2.4).

2) **Ley extrínseca.** La ilusoriedad de la comunicación poética se refiere igualmente al proceso de identificación asentiva, de comunión estética imaginaria, que hemos descrito en I.1.2.2.3. La poesía como "comunicación identificativa" en virtud del asentimiento refuerza paradójicamente la definición de la experiencia poética como "comunicación ilusoria" incluso en aquellos casos en que el proceso semiótico literario no se cumple. Veámoslo con un ejemplo clásico extraído del Cántico de San Juan, que ha recibido -entre otras- dos interpretaciones antagónicas:

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas estrañas,
los ríos sonorosos,
el silvo de los ayres amorosos,

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora" (D.Ynduráin 1983: 250).

Se ha discutido mucho acerca de si estas estrofas deben entenderse alegóricamente como expresión de una unión mística, o bien en un sentido simplemente erótico. Desde la perspectiva de Bousoño, el carácter comunicativo de la experiencia estética suscitada por el poema -"identificación asentiva"- subsistiría incluso a los más estrepitosos fracasos del proceso semiótico del poema:

el carácter comunicativo del poema no se destruye, pues, por muy desorientadamente que yo lo experimente, seguiré teniendo ante él la ilusión de que el autor se comunica conmigo (I: 59).

O también:

lo que afecta a la esencia de lo poético no es, por lo visto, que haya comunicación, sino que parezca que la hay, que se nos produzca la ilusión de que la hay, que podamos imaginarnos como existente esa comunicación (I: 44).

Esta idea se apoya también en la presuposición de comunicación objetiva propia de cualquier "acto de lenguaje", y no sólo del literario,¹³ que funciona también en el polo emisor del proceso semiótico de la poesía:

el autor, al escribir, proyecta emocionar a un público exactamente como él se emociona, mientras que, por el otro lado, y como en prueba de que el autor no ha desbarrado en su pretensión, cada uno de los lectores siente que, en efecto, el autor se comunica verdaderamente con él. El perfecto encaje de estas dos ilusiones, la del autor y la del lector, es lo que resulta engañoso. Y como además el deseo de comunicarse verdaderamente, a través de palabras, es programa (...) [del autor y de su público] propendemos a considerar esa comunicación como fenómeno esencial a la poesía (I: 47).

Sin embargo, la defensa de la "comunicación real" del mensaje literario es, no cabe duda, una afirmación problemática, como es patente a cualquier conocedor mediano de la Historia y Crítica literarias, y objeto de reprobación en no pocas corrientes teóricas modernas. ¿En qué medida encajan entre sí las dos "comunicaciones"? ¿Hasta qué punto la representación impuesta al lector puede atribuirse a la pretendida por el emisor? Obviando el problema de la frecuencia de esta comunicación real, Bousoño afirma que no se trata de una posibilidad remota; muy al contrario, es la más probable, y consustancial al fenómeno literario. La comunicación

puede darse de veras, suficientemente, en la inmensa mayoría de los casos, puesto que lo buscado por el poeta es precisamente eso. El poeta procura, en efecto, comunicar de verdad a alguien por medio de meras palabras un contenido anímico imaginario, y no cabe duda que con máxima frecuencia no fracasará esencialmente en su propósito (I: 44-5; cf. I: 27-8).

Concluamos, pues, que la identificación estética no se opone sino excepcionalmente, en casos particulares, a la comunicación objetiva propia del arte verbal, justificada por la objetividad significativa inherente a la construcción literaria. Obviamente, la identificación comunicativa es cosa distinta de la comunicación semiótica; pero en Bousoño, esta última comunicación es el fundamento indiscutible de la primera. En otras palabras, el proceso de "asentimiento" o la experiencia estética identificativa del receptor poético son la consecuencia natural de una

conceptuación semiótica del fenómeno literario, sustentada en una firma convicción en la estabilidad logocéntrica del texto y la impronta comunicativa del lenguaje.

1.3. El proceso semiótico de la poesía.

Si el párrafo anterior se centró en la estructura inmanente de la "expresión poética" y en algunos caracteres de sus resonancias estéticas, expondremos a continuación las líneas maestras del pensamiento de Bousoño acerca del proceso semiótico en que se inserta el mensaje poético, por cuanto que su definición de la poesía como "comunicación" supone la concepción de la emoción estética como la culminación de un proceso comunicativo, en el que son discernibles los seis elementos semióticos del clásico estudio de Roman Jakobson: destinador, destinatario, mensaje, contacto, contexto y código (1960: 347-395).

El estudio de la poesía en su proceso semiótico, nueva manifestación de la superación del ámbito inmanente en la teoría de Bousoño, se inserta coherentemente en su concepción estética del fenómeno poético: puesto que toda experiencia estética tiene lugar en el momento de la recepción, la emoción de la poesía queda sujeta a una variabilidad circunstancial en la que la expresividad del texto puede intensificarse o desaparecer, en relación con los posibles avatares de un proceso comunicativo.

La caracterización de la "expresión poética" como "representación" o signo objetivado en la construcción inmanente del mensaje abrirá nuestra exposición del proceso semiótico

literario en la Teoría. A ello seguirán apuntes en torno a los restantes elementos discernibles en un proceso comunicativo: desde la perspectiva de la recepción, una serie de convenciones, conocimientos y variables individuales resultan ser importantes condicionantes de la descarga estética; respecto al problema de la emisión, se expondrá el pensamiento de Bousoño acerca de la relación entre la intención significativa auctorial y lo efectivamente codificado en el mensaje; desde la perspectiva del contexto, analizaremos el entramado de saberes experienciales y literarios del receptor y del autor en su función de sustrato tácito de la expresividad poética; finalmente, se abordarán algunos aspectos de pragmática literaria, señaladamente la posición de Bousoño en el debate sobre el género literario y sus apuntes acerca de la imaginariadad ilocucionaria de la poesía.

1.3.1. La "expresión poética" como representación.

Bousoño distingue con claridad entre la vivencia real que puede presumirse en el origen del poema, y su representación literaria en el poema mediante una manipulación del lenguaje. Por lo tanto, el efecto emocional suscitado por la expresión poética no es la materia vivida por el autor, sino una representación objetiva de ella construida en el sistema verbal del texto poético:

la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. (...) Los contenidos anímicos reales

sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente, contemplación que (...) nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección: reacción que el autor, por las mismas razones objetivas que nosotros, comparte, por supuesto, también, en el momento de escribir. Si el poema comunicase sin más lo que se siente, cuando el autor escribiese que le dolían las muelas, le dolerían las muelas al lector (I: 20).

En este sentido, poesía y lenguaje ordinario ocupan una similar posición respecto de la realidad extralingüística, de la que están separadas por su naturaleza "mimética" o "representativa". La distancia entre ambas es

la infinita distancia que media entre contemplar y vivir, entre poesía y realidad, o más ampliamente, entre lenguaje y realidad. Pues el lenguaje no poético tiene de común con el poético este carácter contemplativo, y se diferencia de él exclusivamente en la índole de lo contemplado (I: 21).

Recordemos ahora la definición de poesía de Bousoño: en el poema se comunica "el conocimiento de un contenido psíquico" (I: 18); es decir, no la vivencia en sí, sino su representación. Por lo tanto, en unos versos como los de Juan Ramón Jiménez:

poco a poco las hojas secas van cayendo
de mi corazón mustio, doliente y amarillo (I: 223);

lo que se comunica no es la experiencia personal de melancolía que -suponemos- pudo haber originado los versos, sino una representación verbal eficaz del conocimiento de esa vivencia, caracterizada -eso sí- por su especial complejidad y riqueza significativa "metaconceptual".

En segundo lugar, la expresividad del autor está delimitada por la convencionalidad de los materiales y códigos compartidos de que toda creación necesariamente parte. Oponiéndose a la concepción croceana del arte como expresión agénérica y libre, fruto instantáneo y libérrimo de la intuición creadora, Bousoño destaca la pujanza de una serie de constricciones formales que circunscriben la creatividad poética a las posibilidades significativas de unos códigos semióticos comunes: formas métricas y modelos estróficos, cánones genéricos, tradición literaria, lengua utilizada, etc. (I: 34-6).

Obviando este tipo de constricciones formales, expuestas ya en la 2ª edición de la Teoría, escribe Bousoño (I: 27; y cf. II.2.4), muchas de las críticas a las primeras ediciones de la Teoría partían de una apreciación errónea de su concepto "comunicación" como "transmisión bruta de emociones" del autor.

Los citados materiales convencionales no pueden negar la idea de un arte expresivo: muy al contrario, constituyen los fundamentos de la objetividad semiótica. La tensión mantenida entre la voluntad de expresión y las posibilidades de los códigos artísticos -sentidos a menudo como limitación: el "rebelde, mezquino idioma" de Bécquer- no impiden la comunicación poética, sino que la circunscriben a su dominio propio:

La invención artística tiene libertad, pero dentro de un espacio acotado que no es lícito sobrepasar. (...) La época misma en que se vive, su sistema de valores, su interpretación del mundo, sus tradiciones, vigencias, usos y hasta manías forman una situación o suelo donde el poeta pisa de un modo u otro. (...) El poeta sólo imagina y, en principio, intenta comunicar (...) aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar (I: 37).

Por otro lado, Bousoño apunta también la idea contraria: el código común del lenguaje o el conocimiento de la tradición literaria no pueden ser sólo consideradas como limitadoras de una hipotética expresividad. Recogiendo un tópico de la poética moderna, Bousoño reflexiona sobre el fenómeno de la "iniciativa de lenguaje" mallermeana: en ocasiones, las palabras se imponen a la voluntad expresiva del autor, y el poema se construye siguiendo una dirección no prevista, impuesta autónomamente por la propia coherencia de la escritura. En la creación poética,

Cada verso que el poeta escribe acucia su imaginación emotiva y le mueve a nuevos hallazgos, que, a su vez, le despiertan otros, y así hasta el final: son pues, las palabras mismas del poema, las que, operando sobre su autor, originan la sucesión expresiva. (...) Mas no sólo el poema es el agente activo en el hecho de su composición bajo especie de excitante, pues obra al mismo tiempo en manera opuesta como recio sistema de prohibiciones. (...) El poema en su desenvolvimiento ordena en proporción cada vez mayor el esquema general

de su desarrollo, y el poeta lo único que hace es particularizar ese esquema, elegir una carta de la baraja, a cada momento menos gruesa, que se le ofrece (I: 35-6).

1.3.2. La objetividad significativa de la poesía.

Postulado central de la totalidad del pensamiento literario de Bousoño es la creencia en la objetividad significativa de la poesía, procedente tanto de la concepción de lo poético como resultado de un proceso de "comunicación" como de la creencia en la objetividad significativa de la emoción estética (II.2.5.3).

Sin embargo, y de manera semejante a como la finalidad comunicativa del lenguaje ordinario no impide eventuales malinterpretaciones, ruidos o fracasos comunicativos, también el proceso comunicativo de la poesía está expuesto a una amplia serie de peligros, agudizados por las peculiaridades de su proceso semiótico. Uno de los menos desdeñables de entre ellos es el famoso problema de la "intención" del poeta, es decir, la correspondencia entre lo significado por el mensaje poético y la voluntad expresiva del autor.¹⁴

En la Teoría se defiende firmemente la prevalencia de la representación objetiva del texto poético sobre las intenciones expresivas de su autor. Lo que importa verdaderamente, escribe Bousoño, es lo cifrado en el texto dentro de unos códigos específicos, cuyo material primario es de naturaleza lingüística:

¿Qué nos interesa a los lectores saber si el poema que tenemos delante ha estado o no en la mente del poeta tal como lo intuimos nosotros? Lo que nos atañe, y, por tanto, lo poéticamente esencial, es lo que hay ahí, ya completamente hecho, el producto terminado y no el modo de concebirlo y rematarlo que el autor haya tenido, cosa que, por ser completamente anecdótica, no debe preocuparnos (I: 45).

Bousoño sostiene igualmente la objetividad semántica del signo poemático no ya sólo en aquellos casos en que la descodificación del texto resulte problemática o pueda dar pie a interpretaciones muy divergentes; sino también en poemas "irracionalistas" o alogicistas en que la exégesis parece imposible. Requisito de todo poema que lo sea verdaderamente es la construcción de un sentido más o menos difícilmente descifrable, y sostenido en la construcción objetiva del texto literario:

la obra poética tampoco debe ser definida por su capacidad de suscitar experiencias distintas en vista de las que suscita, pues ello equivaldría a caer en la negación de la objetividad artística, al dar por igualmente válidas todas las subjetivas lecturas. Considero, por el contrario, que esas lecturas son más o menos válidas, algunas francamente inválidas, según se aproximen o se alejen del significado objetivo, que (...) no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema (I: 52)

Veámoslo en el análisis de un poema de ambigüedad limitada: el número 106 de la Segunda Antología de Juan Ramón Jiménez,

ejemplo traído a propósito de un tipo de poemas denominados por Bousoño "objetivamente polisémicos", vale decir, aquéllos en que la construcción textual admite un número plural -pero nunca infinito- de soluciones igualmente válidas (I: 48-58):

Abril venía lleno
 todo de flores amarillas.
 Amarillo el arroyo, la colina,
 el cementerio de los niños,
 el huerto aquel donde el amor vivía.

El sol ungía de amarillo el mundo
 con sus luces caídas.
 Ay, por los lirios áureos,
 el agua de oro tibia,
 las amarillas mariposas
 sobre las rosas amarillas.
 Guirnaldas amarillas escalaban
 los árboles; el día
 era una gracia perfumada de oro
 en un dorado despertar de vida.

Entre los huesos de los muertos
 abría Dios sus manos amarillas.

Los dos versos finales, escribe Bousoño, admiten dos interpretaciones igualmente válidas, porque ambas se fundamentan objetivamente en la construcción inmanente del texto. El sintagma "manos de Dios" puede interpretarse metafóricamente, en función de su contexto inmediato, como unas "flores amarillas" que brotan en el cementerio. Pero en una segunda interpretación, las "manos

amarillas" podrían interpretarse simbólicamente como lo que son en su literalidad: "las manos de Dios". En función de estas dos interpretaciones, el poema suscitaría, piensa Bousoño, ya una emoción positiva -los muertos quedan integrados en la resurrección primaveral gracias a una metafórica floración divina-; ya una negativa, en la que la renovación primaveral es sólo aparente: las amarillas manos de Dios son las de los muertos, o las de un Dios de los muertos (I: 56-8).

Estas dos interpretaciones -pero, repitámoslo, no cualquier interpretación subjetiva- son legítimas en virtud de la representación desplegada en el poema. La composición, concluye Bousoño,

admite dos soluciones emocionales opuestas, positiva una y negativa la otra, un poco al modo de esas baldosas cuyo dibujo en cubos puede formalizársenos de un modo convexo o de un modo concavo, con idéntica objetividad: ambas son interpretaciones, en efecto, objetivas, del dibujo que se nos propone (I: 58).

En cualquier caso, la objetividad teórica del mensaje poético exige a los lectores esforzarse hasta conseguir una interpretación correcta: citando a R.Wellek y a J.P.Sartre, Bousoño concibe la lectura poética como cumplimiento de un "deber" de objetividad comunicativa, so pena de "anular o mermar en nuestra representación el poema que se nos impone" (I: 51):

El poema nos obliga, pues, en una cierta dirección o unas ciertas direcciones semánticas (...) incluso en estos raros ejemplos de pluralidad interpretativa, bajo la forma de "un deber que tenemos que cumplir", esto es, bajo la forma de un imperativo categórico. Pero, pese a tal obligación, que sobre nosotros presiona, yo puedo desoír el llamamiento, y leer «mal» (I: 59).

1.3.3. Contexto y "procedimientos extrínsecos".

En virtud del juicio de "idoneidad" de la ley segunda de "asentimiento", una serie de experiencias vitales y de conocimientos literarios condicionan la eficacia estética del proceso comunicativo de la poesía. Las creencias, ideas y saberes del receptor, externos a la materialidad inmanente de la expresión literaria, constituyen el sustrato inevitable del que se alimenta la expresividad de ésta; forman, pues, un obligado "contexto" de función decisiva en el proceso semiótico de la poesía.

1.3.3.1. "Procedimientos extrínsecos" o de "asentimiento".

Por afán de paralelismo teórico respecto de la "ley primera", Bousoño acuña a propósito de la "ley segunda", con terminología similar, los conceptos de "procedimiento" y "modificante" extrínsecos. Si la modificación de uso de la "ley intrínseca" se efectuaba mediante un procedimiento sustitutivo en el que intervenía un "modificante", en la ley segunda el "asentimiento" se consigue

a través de un cierto moldeamiento expresivo, al que, por razones de simetría y economía terminológica, podremos denominar igualmente "procedimiento", "recurso" o "artificio (II: 86).

El procedimiento extrínseco consiste siempre, según Bousoño, en la "adecuación" o idoneidad del procedimiento sustitutorio correspondiente. Es decir: ante una imagen metafórica como "Esta mujer es una Venus", el procedimiento extrínseco de asentimiento consiste en la "propiedad" o "adecuación" de esa metáfora (II: 87). El ejemplo de Bousoño es una metáfora irónica de tema similar: "Esta manca es una Venus de Milo".

Pero como es obvio, un juicio de idoneidad precisa de una información externa en la que sostenerse; según Bousoño, este fundamento está constituido por los "modificantes extrínsecos", que no son otra cosa que "creencias, opiniones, saberes nuestros sobre el mundo" (II: 86). Para percibir la idoneidad de la metáfora anterior, resulta necesario un doble saber: por un lado, la experiencia de la atracción femenina; por otro, un conocimiento literario que permita descifrar el sentido de la alusión mitológica a Venus.

1.3.3.2. Texto y "procedimientos extrínsecos".

Al establecer la "ley intrínseca", Bousoño había extendido el concepto de "sustituyente" muy por encima de un procedimiento

modificatorio mínimo, hasta aplicarlo al "texto", en su más amplio sentido de "unidad de información", superando potencialmente la unidad discreta del "poema". Así, pueden ser "sustituyentes", y contar con sus correspondientes "procedimientos extrínsecos", textos de la complejidad de

el poema en conjunto, el libro de poemas, la obra total de un escritor, la producción completa de una generación de artistas, la de una época, de un siglo, de una nación, de un conjunto de naciones (las occidentales, por ejemplo), etc.; y en fin, la goetheana «literatura universal» (II: 90).

A la extensión del concepto de "sustituyente" corresponde una correlativa ampliación del sentido de los "procedimientos extrínsecos", útiles en unidades expresivas mínimas; pero también aplicables a sustituyentes textuales. Así, en la experiencia literaria de un lector cultivado, un "sustituyente" textual puede ser "modificado" por otros textos, que actuarían sobre él como "modificantes", de manera similar a como lo hacen los más sencillos de un poema suelto. Estos modificantes extrínsecos pueden ser bien el resto de producción de un autor, bien la totalidad de la producción literaria coetánea, bien, en el caso más arduo, la Weltliteratur mencionada arriba:

Un libro es un sustituyente y la obra de un miembro de una generación también lo es, al insertarse los poemas de ese libro o ese libro como tal en un conjunto más amplio, inserción, que al formar parte del procedimiento extrínseco correspondiente nos lleva a un asentimiento

más cabal. ¿No será entonces un sustituyente asimismo la literatura de una época, la romántica, por ejemplo, o la barroca? (II: 97).

Como nadie ignora, se disfruta más de un poema barroco si se conoce mejor su sentido y valores contextuales: la obra personal en que se inserta, las alusiones, adhesiones y rechazos que implicó en el momento de su redacción. De esta manera, piensa Bousoño, es posible juzgar mejor o experimentar más intensamente la "idoneidad" de lo expresado. Por ello, el asentimiento, a través del "procedimiento extrínseco" correspondiente, acrece la emoción con que se recibe un texto particular. Escribe Bousoño a propósito de las "canciones" de F.García Lorca:

Una masa compacta de poemas de esa clase agranda el valor aislado de una de ellas, pues al contemplar la muchedumbre poemática trabada por un estilo y una concepción coherentes, comprendemos hasta qué punto cada una de esas canciones ha nacido como algo fatal, manantío natural y necesario del espíritu de su autor. Nuestro «asentimiento» se produce con radicalidad y el poema nos llega sin trabas (II: 94-5).

1.3.3.3. "Procedimientos extrínsecos secundarios".

Una función similar de información suplementaria, y en ocasiones esencial, sobre el perfil de un texto concreto, es asimismo ejercida por determinados elementos literarios como género, ritmo o rima. En la teoría de Bousoño, género, ritmo y rima

son denominadas "procedimientos extrínsecos secundarios" a causa de su valor convencional como señales orientativas en la interpretación global de un texto. En otras palabras, estos elementos funcionan como marcas pragmáticas de orientación para los receptores (I.3.5.3.3.), como índices auxiliares de reconocimiento de la idoneidad de la "expresión poética".

La artificiosidad verbal de un poema de Góngora, acaso inaceptable en un contexto verbal que no sea el de "lectura de poema", es justificada por el lector en virtud de su pertenencia a un género concreto:

para ver la adecuación del lenguaje poemático (lenguaje que sería entendido como enfático si lo supusiéramos, por ejemplo no poemático, sino coloquial) precisamos del género literario. Sin el género literario no percibiríamos la adecuación; luego la existencia del género literario es inseparable de la adecuación o procedimiento extrínseco: forma parte de tal procedimiento en cuanto que se subordina a él y a sus fines, cuya consecución permite. Es, pues, un procedimiento extrínseco subordinado al principal (II: 107-8).

Ritmo y rima poseen, respecto de la adecuación principal, idéntica naturaleza de "procedimientos extrínsecos secundarios", puesto que hacen posible entender la "expresión poética" como tal:

en cuanto que ambos artificios [ritmo y rima] muestran y destacan con fuerza, por su mera presencia, el carácter imaginario de la composición; en cuanto que nos colocan

en disposición de oír palabras poemáticas y no reales, es evidente que nos ayudan también en el asentimiento a la complicación de esas palabras, al comprender nosotros intuitivamente tal complicación como instrumento indispensable para poder decir del todo intuiciones, las propias del arte, que no suelen ser simples (II: 110).

1.3.4.4. "Asentimiento" y Poética.

De manera similar a la Literatura, también las concepciones teóricas de la Poética evolucionan históricamente al compás de las creencias y sentimientos sobre la vida, o, en expresión grata a Bousoño, de las cosmovisiones. Dado que los "procedimientos extrínsecos" se basan en estas ideas, no es de extrañar que las "poéticas", en tanto que reflexiones sobre el arte verbal y consejos sobre su ejecución, varíen y finalmente se confundan con ellos, a efectos de la "ley de asentimiento":

toda "Poética" de época, tácita o explícita, se halla en relación con la ley de asentimiento en cuanto que esa Poética consiste en una compilación de procedimientos extrínsecos. La suma de intolerancias, recetas, máximas y "deberes" que cada periodo histórico impone a los escritores y artistas no es más que fruto de la necesidad de asentir con plenitud a la obra estética, en vista de una nueva interpretación de la realidad, o modificante extrínseco, que desordena la jerarquía axiológica anterior (II: 193).

1.3.4. La recepción estética.

Puesto que la teoría de Bousoño define su objeto desde la perspectiva de la sensibilidad, incluye en su investigación un breve estudio de algunos de los factores que intervienen en la gradación de la intensidad estética en que culmina el proceso semiótico literario. En la Teoría, la variabilidad de la recepción estética se enfoca casi exclusivamente desde el punto de vista de la gradación en el cumplimiento de las dos leyes de la "expresión poética", utilizada primeramente para su demostración (II: 49-84) y después como argumento de la historicidad de la emoción poética.

1.3.4.1. Grados de la experiencia estética.

Los grados de cumplimiento de las dos leyes de la poesía abren una gradación de intensidad en la experiencia psicológica de la poesía por parte del receptor. En cuanto a la "ley de modificación de uso", la eficacia poética de una expresión concreta se vincula a su mayor grado de novedad, sorpresa, desautomatización e "individualización" ilusoria, para después ir decayendo a medida que se normaliza y va lentamente penetrando en el dominio de la "lengua" común, en un proceso de lexicalización perfectamente conocido (II: 75-6). A este propósito recuerda Bousoño un dictum de Unamuno, según el cual "El primero que llamó perlas a los dientes fue un genio; el último que lo repite es un imbécil" (I: 118).

Bousoño ejemplifica la gradación de intensidad estética en función de la ley segunda de asentimiento mediante una copla popular:

Catalina María Márquez,
 ¿Cómo has tenío er való
 de casarte con Juan Lucas
 estando en er mundo yo?

El poema será poema, escribe Bousoño, si lo imaginamos enunciado por un joven novio, lamentablemente abandonado, que demuestra cierta entereza moral en su despecho; pierde, sin embargo, su lirismo, en cuanto lo imaginamos pronunciado por el padre de la mujer mencionada, o por un pretendiente fracasado pero jactancioso (II: 81-3). Remitimos al análisis anterior de imitaciones y falsificaciones (I.1.2.2.3.) como ejemplos de variabilidad de la sensación estética en función del "asentimiento" al autor del texto.

1.3.4.2. La historicidad poética.

Como sabe cualquier filólogo, el principal agente de inestabilidad en el proceso semiótico de la comunicación poética es el tiempo. La evolución del gusto literario, los vaivenes de las concepciones poéticas, las dificultades de recepción veraz de las obras más alejadas en el tiempo, la irrisoria variedad de interpretaciones de un texto que materialmente no ha cambiado, son

problemas con los que cualquier literato está acostumbrado a tratar.

Desde su concepción metainmanente del fenómeno poético, Bousoño se muestra partidario de aceptar la historicidad de la obra literaria y de la sensación poética. Si algunas obras maestras resisten al paso del tiempo, ello no sucede en virtud de una hipotética ahistoricidad. Muy al contrario, está bien documentada la desconcertante pluralidad de interpretaciones de obras perdurables como el Quijote, visto, escribe Bousoño, como obra cómica en el siglo XVII, como sátira de la irracionalidad en el XVIII, como choque entre realidad e ilusión durante el Romanticismo o como indagación realista de la psique humana en la corriente realista del siglo XIX (II: 365). Las "obras maestras" resisten el paso del tiempo, o, mejor dicho, se acompañan a él gracias a su "riqueza significativa":

Si una obra es, de hecho, inmortal (...) no se deberá a una supuesta ahistoricidad suya, inexistente, sino a su riqueza, que la hace apta para resistir con suficiencia, desde alguna parcela de su ser, las interpretaciones, precisamente históricas, que se siguen en el tiempo (II: 365-6)

Frente a una supuesta monumentalidad del texto poético en determinadas corrientes teóricas de inspiración formal, Bousoño analiza la variabilidad histórica de la emoción estética que define "lo poético" en su teoría en función de la distorsión total o parcial del cumplimiento de una o ambas de sus "leyes" (II: 361-

2). Sería ocioso ejemplificar aquí las interferencias en el proceso semiótico literario debidas a la desaparición o distorsión de elementos léxicos, convenciones culturales y valores contextuales;¹⁵ resulta más interesante, creemos, recordar la vulnerabilidad histórica de la emoción poética en función de la variación de los resortes de la ley segunda, fundamentada en los saberes y creencias cosmovisionarias (II: 336-7).

Ningún ejemplo más palmario que el de los "dramas de honor" barrocos. Una compleja suma de creencias, entonces pujantes y hoy desaparecidas, dificultan no ya sólo el disfrute, sino incluso la comprensión recta del género. La valoración del heroísmo bélico de los nobles, el predominio a efectos prácticos del origen social sobre los méritos individuales, la "naturalidad" de un honor nobiliario independiente de actos o casos personales, así como la prevalencia de este honor natural sobre los sencillos valores de la vida, que posibilitaron el desenlace sangriento habitual en aquellas obras, son creencias totalmente extinguidas en nuestros días (II: 339-44).

Según Bousoño, el hecho de que hoy sea posible reconstruir el entramado ideológico en el que aquellas piezas brotaron espontáneamente quizá asegure la posibilidad de comprenderlas; pero en absoluto convierte su experimentación estética actual en equivalente a la de sus coetáneos:

es necesario subrayar con trazo grueso la ancha separación que media entre entender racionalmente algo y vivir ese algo. Por mucho empeño que pongamos en

imaginar históricamente el modo de sentir y apreciar la relaciones conyugales un hombre del siglo XVII, nunca podremos transfigurarnos en ese hombre (II: 339).

El concepto de "asentimiento imaginario" -juicio de idoneidad intelectual, no intuitivo, que fundamenta la aquiescencia estética a la Literatura pretérita (II: 344-5)- recoge en Bousoño la distancia entre recepción viva, auténtica y real de una obra, y reconstrucción histórica -si queremos auténticamente leer lo que se escribió en algún momento del pasado- de lo que debió ser esa sensación. Esta noción muestra nuevamente la concepción por parte de Bousoño de la poesía menos como material lingüístico de significado reconstruible, que como experiencia estética obligadamente referida a un contexto determinado que la "expresión poética" refleja (II: 326-7).

1.3.5. Pragmática de la poesía.

Aunque la poesía comparta con el lenguaje una naturaleza comunicativa, su proceso semiótico posee una caracterización específica, un estatuto pragmático diferencial.

En lo referente al emisor, es necesario diferenciar en la "expresión poética" entre autor real y voz poemática o enunciador ficticio, de manera correlativa a como el estatuto ilocucionario del "acto de habla" literario se define por su imaginariad y apracticidad, frente a la veracidad y pragmatismo del hablar real. Estas distinciones llevan a Bousoño a distinguir tres tipos de

comunicación poética: comunicación "real", comunicación "imaginaria" y comunicación "simbólica".

Secundariamente, la comunicación literaria está condicionada, en mayor medida que la simple comunicación lingüística, por la índole convencional de una extensa gama de elementos constructivos primarios, y señaladamente factores tales como la tradición cultural y los géneros literarios. Estos elementos, que funcionan en el proceso semiótico de la poesía como marcas pragmáticas convencionales, son determinantes en la actividad de decodificación y, consiguientemente, en la experiencia estética con que culmina el fenómeno literario.

1.3.5.1. Poeta, "autor" y "protagonista poemático".

Bousoño distingue tres valores distintos en lo que concierne al polo emisor de la comunicación poética: autor, "autor", y "narrador" o "voz" del poema (I: 28-30; II: 60-1). De estos tres aspectos diferenciados de la emisión, es el autor sin comillas el único de existencia real: se trata de la persona del escritor: el Garcilaso de la Vega, por ejemplo, que, entre otras actividades, escribió poesía.

Inversamente, tanto el "autor" entrecomillado, como el "narrador", poseen una naturaleza imaginaria o ficticia. El "autor" consiste en la imagen del autor real que se hace el lector: "vendría a ser", escribe Bousoño, "algo así como el narrador poemático mismo, pero sólo en cuanto el lector le supone persona real" (II: 60-1). Se trata, por tanto, de la imagen ideal que

cualquier lector se hace de Garcilaso, identificado con la voz que enuncia sus poemas, como enamorado despechado, entristecido, desesperado, constante, etc.

El tercer elemento del polo emisor, la "voz poemática" o el "yo" que enuncia el texto, posee, escribe Bousoño, una naturaleza esencialmente ficticia:

La persona que habla en el poema (...) es, pues, substantivamente, un "personaje", una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia. Esto se ve con mayor claridad, por ejemplo, en la novela o en el teatro, pero no deja de ser cierto para la lírica. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los dos anteriores a utilizarse a sí mismo como «modelo» para su creación (I: 28-9).¹⁶

De manera correlativa a esta distinción entre lo ficticio y lo real en el polo emisor del proceso semiótico literario, Bousoño establece dos tipos diferentes de comunicación poética: por un lado, la comunicación del personaje poemático narrador se define como "real"; por otro, la comunicación del autor real se denomina "imaginaria" o "ilusoria".¹⁷ Así, ante versos como:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!" (A.Gallego Morell 1972: 112);

aunque todo lector de los poemas garcilasianos acepte la ilusión de que es la persona real del soldado y diplomático mismo -autor- quien entra en "comunicación" con él, su único interlocutor real es un enunciador ficticio, la "voz poemática", cuyo discurso posee una correlativa índole imaginaria (I: 33).¹⁸

Pero una vez establecida la dimensión imaginaria de la enunciación poética y de la representación literaria, a Bousoño se le plantea el problema de la conciliación de estas ideas con su concepción eminentemente expresiva del fenómeno poético, entendido como "comunicación" matizada de autor (I.1.2.3.; II.2.4). En otras palabras, el problema de Bousoño en este punto consiste, nos parece, en establecer en qué medida la representación literaria puede corresponderse con una vivencia personal originadora de aquella, es decir, de qué manera, y hasta qué punto, puede entenderse como "expresión".

Por ello, Bousoño, citando a Valéry, tiende un puente entre el autor real y el enunciador literario ficticio estableciendo una relación simbólica o ilusoria entre ambos: los elementos formales y convencionales de la obra artística -incluyendo al "protagonista poemático"- son expresión indirecta de la personalidad del autor:

Cuestión aparte es si esa construcción o juego expresa indirectamente o no algo o mucho de lo que de algún modo sea la personalidad del autor, o como dice Valéry, el «espíritu del autor»: «le créateur de l'oeuvre n'est pas la vie de l'auteur mais l'esprit de l'auteur» (I: 29).

De esta manera, la "comunicación imaginaria" del "autor" entrecomillado se refuerza con una segunda "comunicación" de carácter simbólico, pues, aunque Bousoño no utilice en la Teoría esta denominación, el tipo de relación establecida se amolda a las características teóricas del simbolismo en posteriores obras suyas (I.2.3). Gracias a la "comunicación simbólica", Bousoño puede incluir en su definición "comunicativa" de la poesía los poemas puestos en boca de los personajes de una obra de teatro; o incluso, nos parece, "lo poético" de los restantes géneros literarios (II.2.3.1.).

1.3.5.2. La imaginariidad poética.

A pesar de utilizar un medio de expresión de índole lingüística, desde una perspectiva pragmática, el "acto de habla" en que consiste la "expresión poética" adquiere un carácter ficticio o imaginario, sustancialmente distinto del de la expresión comunicativa estándar:

si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige, al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio (I: 30-1).

Es decir, versos como los de Garcilaso citados arriba:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería!
 Juntas estáis en la memoria mía
 y con ella en mi muerte conjuradas!

pueden ser definidos pragmáticamente como discurso "imaginario" o "ficticio": es decir, no pueden entenderse como discurso actual de Garcilaso, sino como dicho imaginario de una voz poética de índole formal, que simula establecer unas referencias situacionales, temporales, deícticas y apostroficas reales.

Bousoño no se extiende mucho más acerca de la caracterización pragmática de la "expresión poética"; pero desde una perspectiva complementaria, de índole filosófico-estética, insiste en la naturaleza apráctica de la poesía. La significación poética -el amor expresado en los sonetos quevedianos a Lisi-, no debe considerarse en términos de veracidad o falsedad, sino en términos de verosimilitud; no se sitúa en el ámbito de lo real, sino en el de lo imaginariamente posible; no tiene una finalidad utilitarista, sino que explora una posibilidad apráctica o ficticia.

En la teoría de Bousoño, la verosimilitud e imaginariadad poéticas se vinculan con el juicio de "asentimiento", en tanto que éste, como vimos, legitima una expresión como poética en función de la aceptabilidad no reprochable de ésta:

al leer un ensayo científico, estamos sin cesar constatando la veracidad de las afirmaciones que en él se ofrecen como verdaderas, «verificamos» cuanto se dice (...) [; pero] en el «poema» (...) la verdad del dicho

no importa, pues lo que exclusivamente importa es la posibilidad que tiene un hombre, el que lo dice, de creer verdadero ese dicho, sin mostrarse por ello como deficiente. Nosotros, aun en el caso de que pudiésemos juzgar objetivamente no falsas las afirmaciones del poeta, no realizamos en la lectura constatación alguna de la veracidad de los asertos, sino sólo de su posibilidad en una persona cabal que figura ser el autor (II: 135).¹⁹

Desde las expuestas consideraciones acerca de la imaginariidad y apracticidad poéticas, Bousoño interviene en la discusión teórica acerca de la influencia de las opiniones del lector en la recepción de textos que sostienen opiniones incompatibles con la suya. El problema, planteado en primer lugar, expone Bousoño, por S.T.Coleridge, quien sostuvo que en el proceso de lectura advenía una "anulación del descreimiento" (suspension of disbelief), ha sido retomado en nuestro siglo por I.A.Richards y T.S.Eliot. Este último puntualiza que las diferencias ideológicas no impiden la fruición literaria: un agnóstico puede creer en el viaje al trasmundo de Dante sin compartir su doctrina teológica, suspendiendo tanto creencia como incredulidad. No obstante, y paradójicamente, la coincidencia ideológica parece incrementar el placer del lector (II: 130-2).

En opinión de Bousoño, el problema se disuelve, explicando de paso las contradicciones presentes en planteamientos previos, al reparar en que no es necesario ni mantener ni suspender ni, en realidad, hacer intervenir en modo alguno las creencias del lector en la lectura literaria. Simplemente, la recepción estética

consiste no en juzgar verdadero o correcto lo expuesto en el poema, sino en poder aceptarlo como posible o no reprobable:

Leer poesía no es, como piensan Coleridge y Eliot, un acto, que sería verdaderamente increíble y punto menos que milagroso, de suspensión de nuestras creencias, sino una operación más humana y sublunar: la de admitir, con nuestra aquiescencia, como no descabalada la humanidad del personaje poemático, en cuanto que éste figura ser el autor mismo (II: 133).

1.3.5.3. Lo "poético" y los géneros literarios.

Desde las convicciones de la corriente teórica idealista, y señaladamente las croceanas, Bousoño no distingue entre poesía literaria y poesía "no literaria", y ello tanto desde una perspectiva formal como desde la perspectiva estética de la emoción del receptor. La Teoría no ignora sin embargo la necesidad de aclarar y definir la función convencional de los géneros literarios en el proceso semiótico de la poesía.

Establecida la sensibilidad estética como criterio definidor de "lo poético", resulta congruente no distinguir, a efectos teóricos, entre poesía literaria y "poesía no literaria"; entre la expresividad de lo que entendemos por Literatura y la expresividad coloquial, la de las comadres que discuten un día de mercado, recordando la clásica observación de Fontanier. Escribe Bousoño:

cuando se estipula como condición indispensable de la poesía y de la comicidad verbal el carácter imaginario del lenguaje y del protagonista que lo usa, etc., se está confundiendo el concepto de poesía o de comicidad verbal con el concepto del respectivo género literario (...). El término "poesía" es más amplio que el término "poema", y por ello, al contrario que este último, se mantiene indiferente frente a la especificación de real o imaginaria con que podemos calificar la situación, etc., en que se ofrece (I: 64).

Es decir, tan poética es la frase "¡No sabe un pueblo hambriento temer muerte!" en un poema político que enmarcada en una situación real, pronunciada, supóngase, por un orador valiente ante un tirano; o tan cómica resulta una escena chusca representada en una obra de teatro, que efectivamente sucedida (I: 62-4):

cuando la expresividad del diario lenguaje se debe sólo a su sintaxis o a su léxico, el habla es poética: (...) habla y poesía son dos aspectos, dos grados de un mismo hecho esencial: el hecho estético (I: 75).

Desde el punto de vista de la sensibilidad, ni lo poético ni la comicidad verbal dependen de su soporte genérico. Las diferencias entre lo poético literario y lo poético no literario pueden explicarse como una diferencia cuantitativa, no cualitativa, respecto de la complejidad de la significación expresada:

el género literario y todo lo que comporta (situación, personaje, léxico y público imaginarios, especial actitud

del lector, voluntad de arte del autor) es simplemente la manifestación externa, formal, de una diferencia cuantitativa, no cualitativa, de contenido, y (...) no afecta (...) a la esencia de los dos fenómenos comparados (...) que podemos ver, rigurosamente, como los dos grandes lados, las dos vertientes de lo poético (I: 69).

Consecuencia inmediata del método y presupuestos explicados anteriormente, es la **inesencialidad** de los géneros literarios en el fenómeno estético:

si no se define lo poético por la presencia del género literario correspondiente, si éste (aunque muy importante) no es esencial, tampoco hay ni puede haber diferencia cualitativa entre poesía, novela, cuento, y hasta teatro en cuanto teatro leído (II: 252);

ya que todos los géneros suscitan un equivalente efecto estético, que es el auténtico criterio definitorio de la poeticidad. Este es uno de los motivos, como habrá podido apreciarse, de que la palabra "poesía" haya aparecido mucho más frecuentemente en nuestra exposición que la palabra "Literatura".

La ordenación genérica se fundamenta, según Bousoño, en la gradación de frecuencia e importancia de tres tipos de "elementos artísticos": los narrativos y expresivos-líricos; la modalidad de narración y sistema de protagonización, y finalmente el mantenimiento de la intensidad estética (II: 253). El ejemplo empleado por Bousoño es un análisis -voluntariamente superficial

como prueba secundaria de la inesencialidad misma que se postula-
del "género lírico":

en un poema: 1º, los ingredientes líricos y puramente subjetivos tienen más importancia que en los otros géneros, donde, al revés, lo que predomina es lo narrativo y la objetivación de un mundo; 2º, el protagonista poemático suele coincidir con el narrador, y éste (...) [ilusoriamente] con la persona del autor, mientras en los géneros restantes esas coincidencias de protagonista, narrador y «autor» no se producen con la misma frecuencia, y 3º, en un poema esperamos que la intensidad lírica, iniciada ya en el comienzo de la pieza, no desfallezca en ningún momento de su desarrollo (...) [a diferencia de lo que ocurre en una novela o un cuento] (II: 254).

Estos tres tipos de elementos no podrían quizá definir los diferentes géneros, puesto que su aparición o utilización es variable y en absoluto exclusiva. En segundo lugar, estos elementos pueden ser trasvasados de unos géneros a otros, como ha demostrado, dice Bousoño, la experiencia literaria de nuestro tiempo: poemas dialogados, narratividad de cierta poesía de la segunda mitad del XX, "poetización" de la novela en subgéneros como la "novela lírica", etc. (II: 254-6).

Aunque los géneros literarios son considerados como "inesenciales" para la caracterización teórica de lo "poético", Bousoño no ignora su valor orientativo en el proceso receptivo de textos concretos. Así, hay efectos cómicos ineficaces fuera de su marco ficticio -piénsese en el humor negro o en los "chistes

verdes"-, de la misma manera en que, por lo general, espléndidos poemas amorosos son inutilizables en las situaciones "reales" en que, sin embargo, fingen suceder: basta imaginar la eficacia de cualquier soneto amoroso de Quevedo en una declaración amorosa actual (II: 67-8). La función de los géneros literarios es, por lo tanto, fundamentalmente pragmática: el conocimiento del género al que corresponde un texto resulta casi indispensable como índice de información suplementaria acerca de la índole de lo comunicado. Convenciones y sobrentendidos genéricos se revelan como insustituibles para el efecto poético -de "lo poético de los poemas", puntualiza Bousoño (I: 66)-, porque constituyen en realidad un método de "asentimiento".

En virtud de la información proporcionada por las marcas pragmáticas de género, es posible interpretar correctamente el texto en cuestión, en función de la variable "competencia" literaria del receptor, y llegar a establecer su posible "idoneidad" o "asentibilidad". Siguiendo con el ejemplo anterior, un soneto de Quevedo obtendría posiblemente mayor eficacia persuasiva si fuera interpretado, por un receptor competente, como un "acto de habla" literario, perteneciente al género poesía: como una cita.

El género literario se define, pues, como

medio para que la comunicación no quede obstaculizada por nuestra repugnancia a asentir a un lenguaje que necesita de una gran artificiosidad, para poder transmitir correctamente la mayor complejidad y vastedad que antes denunciábamos como propia de la intuición

poemática, con respecto a la relativa pobreza y simplicidad de la expresividad ordinaria (I: 69).

Sin este conocimiento pragmático, el efecto estético de un texto determinado podría llegar a desaparecer. La poeticidad de un artículo azoriniano como "Las nubes", afirma Bousoño, desaparecería muy probablemente si fuera leído como perteneciente al género "poesía lírica":

aquello que era poético escuchado como «artículo», no lo es escuchado como «poema», sin duda porque tal texto decepciona el sistema de nuestras expectativas, sistema que, a su vez, depende de la idea que nosotros tenemos acerca de lo que es un poema (II: 257).

1.4. Teoría estética: significación y fundamentos de la poesía.

Expondremos a continuación algunos conceptos estéticos de la Teoría de la expresión poética, ocupada no sólo en la descripción de la textura inmanente de la poesía y de su proceso semiótico, sino también de la caracterización filosófica de la experiencia poética y su valor antropológico (I.1.1.).

Nos ocuparemos básicamente de dos asuntos, y en primer lugar, de las reflexiones de Bousoño en torno a la función expresiva o significativa del arte y la poesía. Según Bousoño, la representación ficticia de las posibilidades de lo real, incluso en aquellos casos en que la oscuridad o el hermetismo parezcan

negar la dimensión significativa de la poesía, es condición inexcusable de la poeticidad del texto artístico. La citada concepción significativa de la poesía culmina finalmente en una vindicación de la dimensión moral del arte y de la responsabilidad ética del escritor.

A continuación, trataremos brevemente de la fundamentación antropológica de la poesía, suerte de confirmación de su valor "comunicativo", y exploración de los motivos de la naturaleza significativa del arte. No sólo, piensa Bousoño, la significación comunicada en el texto artístico implica necesariamente un contexto cultural compartido, sino que su expresividad y ese contexto mismo están ocultamente sustentados por una serie de **presuposiciones** básicas, que por su carácter apenas consciente reciben el nombre de "supuestos" poéticos. Los "supuestos" de la poesía arraigan tanto en convenciones culturales básicas como en la estructura perceptiva y psicológica del hombre.

Como es patente, estas últimas preocupaciones de la Teoría superan muy ampliamente el horizonte de la Poética formalista para adentrarse en los dominios de la Estética, y anuncian en algunos momentos la concepción simbólica del arte y la cultura que se desarrollará en libros teóricos posteriores.

1.4.1. La significación artística.

Una de las convicciones más arraigadas del pensamiento literario de Bousoño es la relación significativa entre la emoción estética y la vida, o, en otras palabras, la creencia fuerte en la

significación del arte y la poesía, defendida en la Teoría mediante distintas argumentaciones. Expondremos, dentro de la perspectiva estética que ahora nos ocupa, las dos más importantes.

La relación significativa entre arte y vida lleva a Bousoño a recoger en la Teoría dos conceptos, de larga tradición intelectual: la "posibilidad" de la vida y la "verosimilitud" del arte:

El arte, que no es la vida, tiene que ver con la vida, en cuanto que la expresa. Más claro: la verosimilitud del arte sirve para expresar la posibilidad de la vida (II: 139).

En el sistema teórico de Bousoño, esta correlación queda garantizada por mediación de la "ley de asentimiento": en virtud del juicio de idoneidad que fundamenta la citada ley, la emergencia de la emoción poética implica un valor representativo o significativo de la "expresión poética" respecto de un contexto cultural intersubjetivo.

El principio de representatividad artística lleva a Bousoño a invertir el razonamiento expuesto, y a presuponer en la emoción estética una referencia significativa a la vida implícita en la vibración emocional que determina la poeticidad en la Teoría (II.2.5.3). Esta argumentación descubre su utilidad en las corrientes literarias que Bousoño denomina irracionalistas, caracterizables, a efectos del problema que nos ocupa, por su amimetismo y alogicismo (P.Aullón de Haro 1986).

En este punto, Bousoño contradice explícitamente las concepciones, en autores esteticistas o vanguardistas como Baudelaire, Wilde, Reverdy o Huidobro, del arte como expresión de una belleza autónoma, autosuficiente, desligada de la vida real o infinitamente polisémica. La poética correspondiente a los "prados rojos con arboles azules" de Baudelaire, o las rosas no retratadas que "florecen" en el poema, según Huidobro, se fundamentan, escribe Bousoño, en

las teorías de Baudelaire sobre la fantasía artística (y aun en doctrinas anteriores a Baudelaire): «Ella [la fantasía] descompone la creación, y con los materiales recogidos y dispuestos según leyes, cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo» (I: 246-7).

Según Bousoño, estas teorías yerran, puesto que todo aquello que resulte emocionante, que conmueva la sensibilidad, ha de tener un significado, aunque éste quede oculto en la emoción. El hecho mismo de la emoción experimentada implica una valoración, susceptible de traducción conceptual:

Si los sueños más descabellados o los síntomas neuróticos más aparentemente absurdos, si los más insensatos olvidos y equivocaciones, tienen a veces, al menos en concepción psicoanalítica, un sentido "no consciente", fruto, por supuesto, de la "interpretación de la vida", ¿cómo no iba a tenerlo el arte? ¿Cómo no iba a ser éste resultado de interpretar la vida, esto es, de imitar, en efecto, la

naturaleza, de un modo que puede ser, eso sí, indirectísimo? (I: 253-4)

Bousoño tratará extensamente este problema en sus análisis del simbolismo literario, en el que el concepto de **significación irracional** o simbólica que sustenta afirmaciones anteriores se convierte en uno de los fundamentos básicos de su método de análisis. Baste ahora con apuntar la "razonabilidad" -si no la "racionalidad"- poética, en el sentido de significación presupuesta en la emoción estética del receptor, y demostración de la "verosimilitud" artística aun en corrientes literarias oscuras o difíciles, como el Surrealismo:

Aseverar que lo verosímil artístico supone últimamente lo posible real es una cosa con decir que toda obra artística significa lo posible real. Pero fijémonos que ello, a su vez, proclama que el sentido de toda composición estética es (...) reducible a razón, siendo como es la razón medio adecuado para conocer lo posible (...): no hay ningún poema que carezca de sensatez, en cuanto que su contenido (...) expresa lo posible, que es, siempre y por esencia, inteligible lógicamente (II: 142).²⁰

1.4.2. Arte y moral.

La mera referencia a la vida no implica necesariamente, sobra decirlo, valor poético: según Bousoño, como sabemos, la

significación ha de ser "asentible"; en palabras suyas, debe representar la vida "en elocuencia":

no todo lo posible es verosímil, pues el arte, agreguemos, no es sin más expresión de vida, sino de vida con significación. (...) La vida, a veces, se comporta como no significativa, como insignificante, intrascendente y meramente ocasional o azarosa. Es vida que, en suma, nada nos dice de sí misma, y que, por tanto, no resulta interesante para fines artísticos (II: 150).

Así, por ejemplo, lo casual o azaroso será normalmente rehuido en una novela o en una obra teatral, a no ser que se pretenda integrar la "suerte" como elemento "esencial" -por tanto, en absoluto "azaroso"- de la representación literaria (II: 150-1).

En virtud del indispensable requisito del "asentimiento", el artista adquiere, pues, una grave responsabilidad ética, comprometiéndose a lo que Bousoño denomina "comunicabilidad" poética:

el poeta no puede expresar directamente aquellas realidades anímicas que carezcan de esa asentibilidad universal que llamaremos objetiva, para diferenciarla netamente de una posible asentibilidad puramente subjetiva y personal que en poesía no tiene, en absoluto, validez. (...) poesía no es, sin más, (...) la "expresión" (...), sino la expresión universalmente asentible, esto es, comunicable (...). Pueden existir "expresiones" a las que sólo les falta para ser poéticas

una suficiente capacidad de ser asentidas en un consenso general (II: 42-4).²¹

De aquí procede la vindicación de la dimensión moral del fenómeno artístico, larga y justamente reconocida, afirma Bousoño, en las Poéticas clásicas:

Los elementos éticos de un poema, en la precisa significación que hemos logrado aquí determinar para ellos, no son meros añadidos a una obra de arte, no son superfluas coberturas de interés puramente práctico y no estético. La verdad es lo exactamente opuesto. (...) [Los valores éticos y estéticos] se confunden en nuestra sensibilidad bajo la forma de una sola actividad unitaria. (...) Ocurre que, en efecto, la moralidad artística no es nunca en lo sustantivo y primario inductora y proselitista (aunque pueda accidental y secundariamente serlo), sino que se revela, en todo caso, como un puro medio de aquiescencia a la personalidad del autor, que es de lo que se trata (II: 128).

A causa de este requerimiento universal de "asentibilidad", Bousoño puede considerar al receptor como "coautor" estético (II: 41-42), puesto que el autor, en el momento de escribir, debe contar con el público que va a juzgarle en función de un contexto cultural común. Así, el deseo intenso de comprar a toda costa el último modelo de automóvil, "posible en la vida", es improbable en el arte, "a no ser que ello se dijese irónicamente o de un modo simbólico" (II: 152), es decir, abriendo el requisito del asentimiento a un artificioso tratamiento retórico (I.1.2.2.2.).

Ejemplificaremos todo ello con un texto de José Agustín Goytisolo, titulado "Quiero todo esto". El poema enumera una extensa lista de caprichos -más de cincuenta- urgentes, descabellados, y en alguna ocasión contradictorios:

Quiero ser informado de todo lo que ocurre al más alto nivel
 Quiero ver a la gente uno a uno
 Quiero que me amnistíen por todo lo que pienso hacer de
 ahora en adelante
 Quiero entrar en los cines sin pagar...

junto con otras exigencias igualmente breves y tajantes -"Quiero aprender inglés en quince días"; "Quiero amor"; "Quiero triunfar como una bestia"; "Quiero ser bueno"; "Quiero que Dios exista" "Quiero que todo el mundo cobre más"- que acaban configurando, hacia el final del texto, un completo repertorio de imposibilidades:

Quiero todo esto.
 Yo no puedo seguir viviendo así:
 es una decisión irrevocable (1983: 26-9).

La intensidad y el número de los deseos expresados, retóricamente estructurados en forma de enumeración infantil, adquiere un sentido aceptable al plantear una relación problemática entre la autenticidad de los caprichos y la conciencia implícita de lo improbable de su satisfacción, que intensifica la vehemencia y arbitrariedad de la enumeración. Es precisamente, nos parece, la

ingeniosa proporción entre estas dos polaridades contrapuestas el auténtico "tema" del texto, su razonable justificación, y el motivo de su éxito literario.

1.4.3. Fundamentos culturales y antropológicos del arte.

La expresividad poética se cimenta en una serie de "supuestos poéticos", tanto de índole cultural como de índole psicológica y antropológica. Mediante los "supuestos de la poesía", Bousoño insiste nuevamente en la comunicación intersubjetiva como núcleo esencial del fenómeno estético, fundamentado ya en los más hondos estratos de la civilización, ya en comunes resortes primarios del psiquismo humano.

1.4.3.1. Los "supuestos de la poesía".

Mediante la noción "supuestos poéticos", Bousoño quiere reforzar su definición de poesía como "comunicación" demostrando la no consciente dependencia de la "expresión poética" y del contexto extrínseco en que se apoya, respecto de condiciones básicas de la experiencia humana, ya se trate de conocimientos básicos irreflexivos, ya de estructuras psicológicas, perceptivas o intelectivas que permiten explicar las creencias humanas (II: 267-8). No sería tampoco incorrecto, nos parece, comprender la teoría de los "supuestos poéticos" como una tercera argumentación por parte de Bousoño en defensa de la significación artística.

Veamos antes de nada algún ejemplo de tales "supuestos poéticos". En opinión de Bousoño, las sugerencias y resonancias estéticas de elementos naturales como una montaña, una colina, o determinado animal, mirados analíticamente, resultan ser menos cualidades propias o intrínsecas del objeto en cuestión que una serie de proyecciones psicológicas comprensibles en función del sujeto contemplador. Así, cuando V.Aleixandre escribe

Aguilas como abismos
como montes altísimos;

o en el verso de San Juan de la Cruz:

Mí amado las montañas;

se está operando implícitamente con nociones espaciales de grandeza o magnitud cuyo sentido está en último término exclusivamente ocasionado por experiencia dimensional humana:

Las esencias «inmensidad de la montaña» y «poder del águila» precisan para existir de otros objetos que sean de formato menor, y más necesariamente, del hombre, y una pupila racional, la del hombre, que establezca la comparación. En consecuencia, son las dimensiones humanas y su mirada inteligente las que hacen grandes a las montañas y vigorosa al águila (...). Pues si fuésemos de estatura mayor que la de un monte y de fortaleza superior a la de un águila, los versos transcritos no expresarían nada y nosotros nada sentiríamos ante ellos (II: 278).

Es decir: el potencial valor significativo del conjunto de sugerencias, connotaciones y símbolos de los elementos naturales de los ejemplos citados depende, en consideración fuertemente abstracta, de realidades ajenas a ellos, que constituyen implícitamente la causa de su expresividad.²²

Véase un segundo ejemplo: según Bousoño, la razón por la que el "caballo" pueda ser objeto de tratamiento poético por encima de lo que lo puedan ser animales como los burros -sin que ello implique en modo alguno imposibilidad de poeticidad para estos últimos (II: 271)- se fundamenta en el conjunto de rasgos y valores que los definen culturalmente. Ahora bien, el sentido de estos estereotipos descriptivos, después de una consideración abstracta, resulta depender menos de los animales en sí mismos que de la superposición de una serie de valores psicológicos y notas culturales que dependen de su utilización humana:

La jerarquía de valor que concedemos al burro es inferior a la del caballo. (...) [De un burro] Apreciamos, por ejemplo, su carácter «sufrido» y «humilde», «paciente», «honrado», etc. En cambio, el aprecio al caballo se coloca más arriba en la escala, y así hablamos de «brío», «gallardía», «arrogancia», «prestancia» y hasta «valentía» o «lealtad» (...). Nótese que la situación jerárquica del objeto estimable no habla de la cantidad de aprecio; pero habla, sin duda, de su cualidad, que es más alta cuanto más nos elevamos en la escala (II: 273).

Los "modificantes extrínsecos", que como estereotipos descriptivos o sistemas de creencias sociales, están presupuestos en la "expresión poética" (II: 267), constituyen sólo una clase ínfima dentro de los "supuestos poéticos". La principal diferencia entre "procedimientos extrínsecos" y "supuestos poéticos" consiste en que si los primeros son nítidamente discernibles, los segundos poseen un carácter apenas consciente (II: 296-7). En el ejemplo del caballo, el "modificante extrínseco" está formado por el estereotipo descriptivo correspondiente, mientras que el "supuesto poético" consiste en la situación humana que lo origina: una determinada y compleja relación del hombre respecto del caballo que ha ocasionado determinados usos y valores. La potencial poeticidad del caballo

tiene unas «causas» -las examinadas- que podrían someterse a crítica..., pero siempre que apareciesen como tales en nuestra conciencia. Ahora bien: tales causas son «supuestos», o sea, algo que por definición es previo e imperceptible a la intelección de las frases poéticas y cómicas a las que nos referimos. Se trata de un hecho irracional y, por tanto, inmune a los razonamientos, las ideas, las opiniones políticas, por muy sinceramente que las sustentemos (II: 274).

1.4.3.2. Tipos de supuestos poéticos.

A diferencia de los procedimientos extrínsecos, los supuestos poéticos no siempre son notas culturales o creencias sociales, sino que pueden estar constituidos por rasgos propios de la estructura

perceptiva o psicológica humana. Bousoño, que no ensaya una clasificación exhaustiva de estos supuestos, define seis modalidades distintas: supuestos cognoscitivos, morales, psicológicos, instintivos, y de situación y condición humanas (II: 269). Creemos que estos seis tipos pueden no difícilmente reducirse a dos modalidades básicas: supuestos cognoscitivos-culturales y supuestos psicológicos-antropológicos. Veamos una muestra de textos en los que operan estos supuestos.

1). Supuestos cognoscitivos. Además del ejemplo situacional del "caballo" citado anteriormente, a esta modalidad pertenecería el siguiente verso de V.Aleixandre:

Tu desnudez se ofrece como un río escapando.

El efecto estético de las sugerencias de desnudez, frescura y naturalidad del verso se basa, escribe Bousoño, en su tácita contraposición a una convención humana: el vestido. La oposición "desnudez" - "vestimenta" subyace a la expresividad del verso, sobre el que se proyecta la valoración por parte de nuestra sociedad de la naturalidad sobre determinados artificios de la civilización (II: 277).

Véase como segundo ejemplo la siguiente paradoja quevediana, perteneciente a un poema cuyo tema son los beneficios morales de la vida austera:

y te dilatas cuando más te estrechas.

La expresividad del verso es posterior a la constatación de un juego dilógico en la palabra "estrecharse", utilizable en sentido físico y en sentido moral; así pues, su valor poético supone una experiencia literaria, lingüística y racional, que advierte que el verso no debe interpretarse literalmente (II: 311-3).

2). **Supuestos psicológicos.** Los supuestos psicológicos, auténtico núcleo de la meditación de Bousoño en este punto, y preanuncio de los análisis del simbolismo literario en libros posteriores, consisten bien en típicas proyecciones mítico-simbólicas de valores psicológicos sobre determinados elementos de la realidad, bien en peculiares estructuras o modalidades de pensamiento y percepción humanas. En ambos casos, la expresividad poética presupone la existencia de estos procesos psicológicos, sin los cuales no sería explicable.

En el sistema de la Teoría, los "supuestos poéticos" tienden a corroborar la definición de poesía como "comunicación" intersubjetiva, de fundamentación cultural y antropológica, y en absoluto resultado del azar de un hallazgo animético, o de una creación pura sin sentido aparente. La poesía es así "comunicación" desde sus raíces más profundas, porque en ella se ponen en juego elementos íntimos, insustituibles, de la experiencia humana:

Un marciano (...) entendería un teorema matemático exactamente como nosotros lo entendemos. Pero un marciano

no vislumbraría la poesía humana de modo alguno. La objetividad de la poesía (...) [se parece] a la objetividad que tiene, por ejemplo, la igualdad de dos cosas, que sólo se produce en una relación: a ese tipo de propiedades "relativas" (...) los filósofos llaman "irreales". La igualdad de dos bolas de billar sólo existe entre las dos, no en cada una de ellas. La poesía sólo existe entre el poema y el hombre, no en el poema a secas (II: 320).

Veámoslo en una serie de textos aducidos por Bousoño, empezando por el poema de Manuel Machado titulado "Canto a Andalucía":

Cádiz, salada claridad. Granada,
 agua oculta que llora.
 Romana y mora Córdoba callada.
 Málaga cantaora.
 Almería dorada.
 Plateado, Jaén. Huelva, la orilla
 de las tres carabelas. Y Sevilla.

Bousoño denomina "ley de inercia" a la tendencia psíquica a funcionar mecánicamente, en este caso en función de la cerrada y paralelística estructura literaria del poema, basada en la enumeración del nombre de cada una de las ocho ciudades andaluzas, indefectiblemente seguida de una pequeña glosa laudatoria, excepto en el verso final, en el que se rompe el esquema rigurosamente seguido hasta entonces. La "ley de inercia" es el supuesto psicológico que posibilita la expresividad del poema, que se basa

en la defraudación de las expectativas de los receptores. En el texto, escribe Bousoño,

Habituados a una atribución panegírica (b) después de cada nombre de ciudad (A), (...) por velocidad adquirida continuamos por nuestra cuenta haciendo lo mismo, incluso cuando el poeta, como en el caso de "Sevilla", se haya ahorrado todo tipo de calificación (...). Ese vocablo se carga así de una significación muy compleja que nosotros le añadimos: algo como la equivalencia emocional de la suma de las atribuciones anteriores (II: 283).

La tendencia a la sintetización, fruto de la tendencia asociativa de la percepción humana, es otro de los modos de funcionamiento de la mente humana que explica, desde un punto de vista racional, fenómenos estéticos como la "enumeración impresionista" del siguiente verso dariano, en el que las "notas mínimas" de un objeto permiten "su completa reconstrucción" (II: 291):

Pasaba, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Mediante un mecanismo asociativo similar se explica la potencial expresividad de la alusión, o el fenómeno de la carga semántica depositada en palabras tradicionalmente poéticas como "polvo" o "mar" (II: 287-91).

Un tercer supuesto psicológico es el asociacionismo no consciente de ideas o simbolización, sistemáticamente analizada en

obras posteriores de Bousoño e idea nuclear, como se habrá advertido, de la teoría de los "supuestos poéticos". El análisis simbólico de Bousoño en la Teoría se reduce a la constatación de asociaciones típicas entre determinadas experiencias primarias - la luminosidad, la oscuridad, la altura, la caída- y valores psicológicos asimismo esenciales:

Estos fenómenos psicológicos parecen producidos también por una interferencia de nuestra psique, que carga simbólicamente de significación humana ambas realidades del mundo físico. La oscuridad tiene para nosotros carácter negativo, que consiste en privarnos de la visión de las cosas. La ceguera momentánea a que la oscuridad nos somete representa la substracción de algo vital (II: 298).

El simbolismo funciona como supuesto poético en textos que explotan confusiones míticas entre el objeto y su nombre, su imagen o aquello próximo a él espacial o temporalmente. Así, en el texto de Lorca que citamos a continuación, cuyo tema es un "muerto de amor" llorado por las mujeres:

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

El motivo de la "ruptura del espejo", escribe Bousoño, adquiere un sentido simbólico funesto debido a la asociación

preconsciente básica entre por un lado la persona y por otro su imagen reflejada en el espejo (II: 300-10). Así entendido, el simbolismo se convertirá, en Irracionalismo poético y Superrealismo y simbolización, en la clave del pensamiento literario de Bousoño.

2. Teoría y análisis del simbolismo literario: El irracionalismo poético (El símbolo) (1977) y Superrealismo poético y simbolización (1979).

El simbolismo literario ha constituido una de las constantes preocupaciones de la crítica de Bousoño, ya desde los capítulos dedicados al asunto en las primeras ediciones de la Teoría de la expresión poética y La poesía de Vicente Aleixandre. Los libros El irracionalismo poético (El símbolo) (1977) y Superrealismo poético y simbolización (1979) exponen sistemáticamente el estadio final y definitivo de una larga meditación sobre los principios teóricos y los procedimientos retóricos del simbolismo.

Es importante advertir de manera preliminar que los conceptos irracionalismo y simbolismo, perfectos sinónimos en la terminología de Bousoño (IRR: 7), se aplican no o no sólo a determinados procedimientos retóricos característicos de las corrientes poéticas francesas y europeas desde finales del siglo anterior, sino a una técnica literaria de la poesía de todos los tiempos -muy bien perceptible, por ejemplo, en la lírica popular o en la poesía mística (IRR: 165-75; TEP I: 361-87; TEP II: 294-310)-, susceptible asimismo de convertirse en principio teórico explicativo del fenómeno estético de la poeticidad.

No obstante, el desarrollo generalizado de determinados procedimientos simbólicos en la poesía europea posterior al Romanticismo lleva a Bousoño a hablar de una "revolución de estilo" sin precedentes en el desarrollo histórico de la Literatura. La innovadora emoción ininteligible del simbolismo, defendida por los románticos alemanes como artículo central de la nueva poesía, irriga la totalidad de la poesía contemporánea, culminando en el movimiento surrealista, en el que se cumplen las previsiones efectuadas por Novalis de una "literatura futura" basada en

relaciones descosidas, incoherentes, con asociaciones, a pesar de todo, tal los sueños. Poemas perfectamente armónicos (...) y bellos (...), pero también sin coherencia ni sentido alguno, con todo lo más, dos o tres estrofas inteligibles (...). La poesía, la verdadera, puede (...) tener un sentido alegórico y producir, como la música, un efecto indirecto (EL I: 30).

El simbolismo es abordado por Bousoño en las dos obras que comentamos desde una multiplicidad de perspectivas. En Irracionalismo poético, a una primera exposición histórico-crítica del desarrollo del simbolismo literario desde el Romanticismo hasta el Surrealismo, se añade un análisis teórico desplegado en las dos direcciones, inmanente y estética, de las investigaciones de la Teoría. Dentro de la primera de estas direcciones, Bousoño define una serie de procedimientos retóricos simbólicos -fundamentalmente, los conocidos como "imagen visionaria", "visión" y "símbolo"- en función de su estructura verbal y de sus relaciones con el contexto

poemático. Dentro de la segunda, la misteriosa emotividad de estos procedimientos y del fenómeno literario del simbolismo en el sentido más amplio de la palabra es explicada por Bousoño mediante una hipótesis teórica de ámbito psicológico, apoyada en detalladas prácticas hermenéuticas.

A pesar de constituir un volumen independiente, Superrealismo poético y simbolización, con mucho el trabajo más difícil de Bousoño, puede ser considerado como un último capítulo de su teoría simbólica, centrada ahora en la delimitación y definición de la expresividad surrealista. En el análisis de la posible especificidad de la metáfora surrealista en relación a los restantes procedimientos simbólicos, Bousoño se extiende sobre aspectos poco tratados en Irracionalismo, y señaladamente sobre la función simbólica del contexto poemático y el engarce discursivo de la imaginería irracionalista, desarrollando, desde esta perspectiva complementaria, una terminología nueva que superpone el proceso de producción del texto simbólico al análisis inmanente de su estructura formal.

2.1. Caracteres del simbolismo literario.

Bousoño caracteriza el simbolismo literario mediante dos rasgos básicos: la inadecuación emotiva de la emoción estéticamente experimentada por el receptor respecto de la significación literal del símbolo, y la opacidad o corporeidad de la expresión simbólica. Ambas notas, ya adelantadas en la definición goetheana de símbolo como metáfora que simultáneamente "es" y "significa", ocupan un

lugar central en la tradición teórica del símbolo, eruditamente sintetizada por Bousoño (IRR: 12-17; SUP 382-393).

2.1.1. "Inadecuación emotiva".

Según Bousoño, la índole misteriosa de la significación simbólica puede cifrarse en la inadecuación entre el significado inmanente del texto simbólico y la resonancia estético-emotiva que inexplicable e inapropiadamente éste suscita. El ejemplo utilizado es un fragmento del Romance de la Guardia Civil española de F.García Lorca:

Los caballos negros son.
 las herraduras son negras.
 Sobre las capas relucen
 manchas de tinta y de cera.
 Tienen, por eso no lloran,
 de plomo las calaveras.
 Con el alma de charol
 vienen por la carretera.
 Jorobados y nocturnos,
 por donde animan ordenan
 silencios de goma oscura
 y miedos de fina arena.
 Pasan, si quieren pasar,
 y ocultan en la cabeza
 una vaga astronomía
 de pistolas inconcretas (1982: 171)

En opinión de Bousoño, la suerte de "amenaza funesta" emotivamente experimentada por el receptor al iniciar la lectura del poema,

se nos aparece como «inadecuada» con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta. (...) las expresiones «caballos negros», «herraduras negras» que no son en sí mismas negativas contribuyen al clima negativo de toda la estrofa (he ahí la «inadecuación emocional» que caracteriza y denuncia la existencia misma del procedimiento en cuestión, invisible por definición en principio) (IRR: 24-5).

Esta desproporción lógica conduce en la teoría de Bousoño a la diferenciación entre dos tipos de significado: el "significado lógico", ya sea directo, ya fruto de una reducción trópica, pero siempre consciente y explicable; y el "significado irracional", vale decir, la significación implícita en la emoción estética. Bousoño denomina "significado lógico"

al significado que aparece como tal en la conciencia, a diferencia del significado irracional, que sólo aparece en esta última en modo emotivo (IRR: 22).

Bousoño establece una analogía entre estos dos tipos de "significado" y la imaginería más característica de la literatura anterior y posterior al Romanticismo. Si en la poesía clasicista predomina el "significado lógico", asociado a la combinatoria semántica intelectual de los procedimientos metafóricos

tradicionales, en la poesía contemporánea, por el contrario, se hace frecuente un tipo de "significado irracional", propio de la emoción misteriosa o ininteligible del símbolo. En otras palabras, mientras que en la poesía prerromántica la emoción poética dependía generalmente de la comprensión previa de la literalidad del texto, en la moderna, inversamente, el efecto estético es independiente de la intelección racional:

El gran cambio que introduce la poesía, el arte, en general, de nuestro tiempo, en una de sus vetas esenciales, consiste en volver del revés esta proposición, pues, ahora, en esa veta de que hablo, primero nos emocionamos, y luego, si acaso, «entendemos» (...). Dicho de otro modo: si «entendemos», entendemos porque nos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría (IRR: 23).

2.1.2. La opacidad simbólica: "visualidad" y "cosificación".

La "visualización" o "cosificación" de la literalidad simbólica, segunda propiedad definitoria del simbolismo, consiste en un relieve o realce de la superficie literal del texto, en buena medida consecuencia de la imposibilidad de encontrar un "significado lógico" que se adecúe al "significado irracional" suscitado por el procedimiento. Así, en el siguiente fragmento de "El poeta", pieza inicial de Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre (TEP I: 236):

Sí, poeta; arroja de tus manos este libro que pretende
 encerrar en sus páginas un destello de sol,
 y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
 mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del
 poniente,
 y tus manos alzadas tocan dulce la luna
 y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

El contacto físico con la luna, el poniente y las estrellas no sólo resulta literalmente inaceptable -se trata de acciones irreales o imposibles-, sino que tampoco puede interpretarse metafóricamente sin dificultades: ¿cuál sería, por ejemplo, la reducción tropológica de la supuesta metáfora "tocan dulce la luna"?

Bousoño denomina **visualización** a la especial plasticidad con que el receptor literario se representa el sentido literal de expresiones difícilmente reductibles a un "término propio":

El gigantismo cósmico del personaje descrito por el poeta es contemplado por nosotros en toda su plasticidad. Vemos su figura sedente ocupando todo el paisaje, con sus pies en el alejado horizonte, con sus manos que tocan la luna, con su cabellera que deja estela en los astros. Se nos impone un verdadero cuadro (...), prueba de que los lectores (...) ven sus respectivas letras (...) con una seriedad que no ponen en las «letras» de las imágenes tradicionales (IRR: 294-5).

El argumento con que Bousoño explica la "visualización" simbólica se basa precisamente en la ausencia de un significado

lingüístico al que atribuir congruentemente el inadecuado "significado irracional" del simbolismo:

Como en las imágenes tradicionales lo que se quiere decir (...) es palmario, vemos mucho más esto que se quiere decir que lo que literalmente se dice, ya que, al ser nosotros criaturas racionales, nos importa fundamentalmente lo que las cosas son, lo que significan, y no el medio a través del cual nos llega ese significado. (...) las imágenes visionarias, visiones y símbolos (...) han perdido la «transparencia», con lo que sus respectivas letras asoman, por consiguiente, como la única realidad que hay; realidad que atrae hacia sí la atención con la misma intensidad de las cosas, en efecto, reales (IRR: 295).

En otras palabras, la diferencia entre la imaginería tradicional y las metáforas simbólicas es la existente entre **significación y presentación**. Mientras que en una metáfora intelectual se efectúa un señalamiento transitivo a un "plano real" diferenciable de la expresión impropia del tropo, la inexactitud o imposibilidad de una reducción semejante en los procedimientos simbólicos confiere a sus constituyentes literales una opacidad o intransitividad característica.²³ Así, en una violenta metáfora gongorina, perteneciente a la Soledad primera y referida al "Ave Fénix":

...pájaro de Arabia, cuyo vuelo
arco alado es del cielo
no corvo, mas tendido (TEP I: 193);

la desestimación del plano figurado de la imagen -"arco iris alado y rectilíneo"- en beneficio de su plano real -el multicolor pájaro mitológico- es condición no sólo posible, sino necesaria, para la recta interpretación de la imagen: el Ave Fénix es un arco iris, pero sólo metafóricamente. Por el contrario, en una imagen simbólica como la que sigue, escrita con fines propedéuticos por el propio Bousoño y referida a un gorrión:

Un pajarillo es como un arco iris (TEP I: 195);

resulta cuando menos difícil desestimar la literalidad de uno de los dos términos para interpretarlo como expresión figurada del otro -o, como diría Bousoño, es inencontrable una relación metafórica racional entre los polos de la imagen-: el arco iris es, efectivamente, un pajarillo.

Al fenómeno de la superposición confundente de los planos real y figurado en la imaginería simbólica, causa última de la opacidad y "visualización" propias de los procedimientos irracionalistas, denomina Bousoño cosificación simbólica:

un símbolo es, en un sentido hondo, lo contrario de una metáfora (...). Las metáforas tradicionales son lúdicas, mientras los símbolos en cuanto símbolos (...) no lo son. (...) en los símbolos el lenguaje se comporta, en un cierto sentido, exactamente como una cosa (...), el poeta cosifica el lenguaje, lo convierte en naturaleza, le

proporciona un cariz de objeto que antes no poseía (IRR: 425-6).

Bousoño aludía en la cita anterior al fenómeno, perfectamente visible en determinadas corrientes poéticas vanguardistas, del hiperdesarrollo autónomo del plano material o significante del lenguaje con independencia de su correlativo plano semántico, interpretado en sus estudios críticos como absoluta prevalencia de la "significación irracional" o simbólica sobre la "significación lógica".²⁴

Bousoño explica mediante el fenómeno de la cosificación simbólica una serie de rasgos literarios propios de la escritura poética contemporánea, y señaladamente la "proliferación" imaginística y el "desarrollo independiente" del plano figurado de la imagen, sin correspondencia intelectual con sus planos reales. Véase un claro "desarrollo independiente" en el siguiente fragmento de "Elejías intermedias", de Juan Ramón Jiménez:

Será mi seco tronco con su nido desierto,
y el ruiseñor que se miraba en la laguna
callará, espectro frío entre el ramaje yerto,
hecho ceniza por la vejez de la luna (IRR: 77);

donde, según Bousoño,

el yo del protagonista (A) se compara a un seco tronco (E), y tal plano imaginario (...) desarrolla elementos sin correspondencia alegórica en el plano real: poseer

un nido (e1) y un ruiseñor (e2) que se refleja en una laguna (e3) y aun se alude de ese mismo modo, a un ramaje (e4) y a la luna (e5) (IRR: 77).

El "desarrollo independiente" alimenta retroactivamente la autonomía cósmica del simbolismo al distorsionar o destruir la semejanza realista que fundamentaba la imaginería tradicional. Comentando un verso de Aleixandre, referido a una muchacha tendida en una pradera:

Tu desnudez se ofrece como un río escapando (IRR: 66);

escribe Bousoño:

el desarrollo «escapando» hace que sintamos (...) como en efecto real, y no como meramente metafórico, al plano imaginario «río»; (...) los despliegues no alegóricos de las imágenes visualizan el término real E de estas porque tales despliegues (...) [lo hacen aparecer] como una realidad y no como una irrealdad puramente figurativa (SUP: 440).

Pero es en la escritura surrealista, como era esperable, donde se encuentran los casos más extremos de desarrollo autónomo del material significativo. Según Bousoño, en el Surrealismo, la cosificación lingüística aboca en la verbalización o paráfrasis de la literalidad misma. Véase en el siguiente fragmento del poema de V. Aleixandre titulado "El solitario", incluido en Pasión de la Tierra. En un agrio monólogo, el jorobado -"símbolo del hombre

abrumado por la amargura de vivir sin destino", resume Bousoño-exclama:

Sólo me ha faltado para que la hora quedase aun más bella, hacerle unas estrías con las uñas. Dejame que me ría sencillamente, lo mismo que un cuentaquilómetros de alquiler. No quiero especificar la distancia. Pero no puedo menos que reconocer que mis manos son anchas, grandísimas, y que caben holgadamente cuatro filas de desfilantes (SUP: 266).

El fragmento realizado, con la disparatada inconexión lógica propia del surrealismo, tiene en este caso sin embargo una sencilla explicación como "desarrollo independiente" de la literalidad del plano figurado de la imagen. Aleixandre, escribe Bousoño, simboliza la degradación humana con una metáfora automática, cuyos términos serían "risa sardónica" y "cuentaquilómetros de alquiler". Pero una vez escrita la imagen, el autor la entiende no sólo como lo que significa -degradación-, sino como aquello en que consiste, es decir, como su literalidad misma, parafraseada a continuación: "No quiero especificar la distancia", borrando toda jerarquía lógica entre significado y significante, entre plano real y plano figurado (SUP: 266-7).

Una segunda manifestación de la cosificación simbólica, asimismo especialmente notable en la escritura surrealista, es la proliferación imaginística, o conversión potencialmente infinita de los planos figurados de imágenes previas en planos reales de

metáforas subsiguientes. Así en un fragmento de "Plenitud del amor", también de V.Aleixandre, incluido en Sombra del Paraíso:

Muslos de tierra, barcas donde bogar un día
por el músico mar del amor enturbiado
donde escapar libérrimos rumbo a los cielos altos
en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.
¡Ah maravilla lúcida de tu cuerpo cantando,
destellando de besos sobre tu piel despierta
bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!

Comenta Bousoño:

El plano real en que se basa esta construcción imaginativa es el término «muslos». (...) tales muslos ostentan ya carácter visionario. Aparecen, en efecto, como una «visión», «muslos de tierra», alusiva a la elementalidad del acto en el que se manifiestan. Pero he aquí que esos muslos de tierra se entienden como «barcas» (plano imaginario E) que vuelan hacia los cielos (segunda visión). Otras dos nuevas visiones se producen ahora: el cuerpo canta y los besos destellan. (...) El ser querido, alzado ya en el firmamento, es una bóveda centelleante (imagen de segundo grado I) que humedece el pecho del protagonista poemático de «estrellas» (cualidad de la imagen de segundo grado I, «bóveda») o de «espumas» (cualidad de la de primer grado E, «barca en el mar») (SUP: 448).

Remitimos al Apéndice I para algunos aspectos secundarios de la "visualización" simbólica que no conviene exponer aquí.

2.2. Teoría del simbolismo: las asociaciones preconscientes.

En opinión de Bousoño, la mayoría de los análisis teóricos del simbolismo se limitan a una descripción más o menos completa de sus características externas, sin arriesgar casi nunca una explicación interna de las causas profundas del fenómeno:

El problema se ve también, en efecto, desde fuera: se habla con bastante exactitud de las diferencias y semejanzas que unen y separan a los signos-símbolos de los otros signos: los alegóricos, los emblemáticos y los puramente indicativos. Pero nada hay que se refiera a lo que sean en sí mismos y desde dentro los símbolos; (...) a cómo se producen y por qué tales recursos en la mente del autor y del lector; ni a cuál sea la razón de sus misteriosas propiedades (IRR: 12).

En este sentido, Bousoño advierte del carácter innovador de sus estudios, cuya aportación básica consiste en la teorización de las funciones de la asociación irracional o preconsciente como resorte fundamental de la expresividad simbólica en los procesos de producción y recepción literaria, así como principio de explicación de los rasgos externos descritos por estudiosos anteriores. Según esta teoría, una cadena de asociaciones no conscientes vincula la superficie textual con una noción de índole emotiva, que se actualiza en la superficie del texto de manera inadecuada e incomprensible, confundiéndose con la literalidad de la expresión. En palabras de Bousoño,

el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción (IRR: 21).

Veáse en el ejemplo de García Lorca ya citado:

Los caballos negros son.
 Las herraduras son negras.
 Sobre las capas relucen
 manchas de tinta y de cera.
 Tienen, por eso no lloran,
 de plomo las calaveras.

La negativa emoción intimidadora que el lector debe experimentar desde los primeros versos no puede relacionarse lógicamente con los "caballos y herraduras negras" mencionadas, que no implican racionalmente amenaza alguna. Lo que ocurre, piensa Bousoño, es que

las expresiones «caballos negros», «herraduras negras» (...) se asocian, involuntariamente y sin que nos demos cuenta de ello, con «noche»; y como en la noche estamos privados de algo vital que es la vista, la noción «noche» atrae, de ese mismo modo irreflexivo, otras nociones sucesivas como «no veo», «tengo menos vida», «estoy en peligro de muerte», y, finalmente, «muerte» (IRR: 25-26).

La cadena de asociaciones preconscientes se representa en los libros de Bousoño mediante ecuaciones igualatorias encerradas entre corchetes, que indican su carácter irracional y no consciente:

«Los caballos negros son» [= negrura = noche = ceguera
= peligro = muerte] > emoción consciente de muerte (IRR:
31-2).

A pesar de su carácter no consciente, la cadena asociativa no se construye arbitrariamente. Las relaciones entre los miembros de la serie se rigen por los principios de semejanza y contigüidad, es decir, se enlazan metafórica o metonímicamente (SUP: 400). La diferencia entre la asociación irracional y la consciente consiste, pues, en la inesencialidad o inaceptabilidad de la ecuación igualatoria desde una perspectiva lógica. En el ejemplo citado, "noche" y "negrura" se relacionan con "ceguera" metafóricamente; y "ceguera" con "peligro" metonímicamente. Gracias al puente asociativo preconsciente, la carga emotiva del término final "muerte" puede actualizarse en la superficie textual "caballos negros", sin que la impropiedad lógica de las relaciones entre los miembros de la serie constituya obstáculo alguno para la eficacia de la simbolización.

2.2.1. Análisis y terminología del procedimiento simbólico.

Bousoño distingue cuatro elementos en todo proceso simbólico: "simbolizador", "simbolizado", "expresado simbólico" y "emoción

simbólica (SUP: 76-83). Sólo dos de ellos, "emoción simbólica" y "simbolizador", poseen una naturaleza empírica; los restantes, "expresado simbólico" y "simbolizado", son conceptos teóricos imprescindibles para la demostración de la hipótesis de Bousoño. Ejemplificaremos estos términos con la imagen:

Un pajarillo es como un arco iris.

Bousoño denomina **simbolizador** a la expresión concreta "un pajarillo es un arco iris", que provoca una inadecuada emoción estética o **emoción simbólica**: en este caso, la sensación lúcidamente inexplicable de "inocencia" o "ternura" (SUP: 76-7). Por **simbolizado** se entiende algo muy próximo al "sustituido" de la Teoría (I.1.2.1.4): la "traducción" conceptual, extraestética y aproximativa, que cabe hacer de la "emoción simbólica" experimentada; en nuestro ejemplo, su denominación como "inocencia" y "ternura" (IRR: 58-9). Finalmente, el **expresado simbólico** es definido como "la cualidad o cualidades o atributos reales de A, que ha dado lugar, por asociación preconsciente, al simbolizado" (IRR: 63): en nuestro ejemplo, la levedad, pequeñez o indefensión del "pajarillo" (IRR: 61).²⁵

Frente a la nitidez con que pueden distinguirse y concretarse "emoción simbólica" y "simbolizado", las cualidades reales que constituyen el "expresado simbólico" no pueden especificarse con precisión, porque pertenecen ya al proceso asociativo preconsciente: Bousoño vacila a propósito de la imagen citada entre la "levedad", la "gracia", la "pequeñez" o la "indefensión" del

gorrión.²⁶ Lo importante, escribe Bousoño, es no confundir jamás "emoción simbólica" con "expresado simbólico"; es decir, las cualidades "levedad", "gracia" etc., del gorrión, con la "emoción simbólica" suscitada por la imagen "Un pajarillo es como un arco iris". De hacer así, se confundiría el primer término de la cadena asociativa preconsciente con su término final, sustituyendo la inconexión lógico-racional de "simbolizador" y emoción simbólica, definitoria de la poesía irracionalista, por una asociación consciente de ideas:

pajarillo [pequeñez, indefensión = niño pequeño, indefenso = niño inocente = inocencia =] emoción simbólica de inocencia en la conciencia (IRR: 56; y cf. IRR: 62-3 y SUP: 77).

2.2.2. Propiedades de las asociaciones preconscientes.

Principal innovación respecto de los análisis simbólicos de la Teoría de la expresión poética y La poesía de Vicente Aleixandre, la indagación y establecimiento de las propiedades de las asociaciones preconscientes constituye el auténtico soporte de la teoría del irracionalismo de Bousoño, así como la innovadora explicación causal o "interna" de los dos rasgos principales del fenómeno, "inadecuación" y "cosificación".

Aunque Bousoño atribuya a la asociación preconsciente un número muy elevado de propiedades, nosotros expondremos exclusivamente las dos que nos parecen fundamentales:

irracionalismo preconsciente y seriedad identificativa. Procedemos así también porque, como el propio autor advierte, en estas dos propiedades se implican o subsumen las restantes.²⁷

1). "Irracionalismo preconsciente". Las asociaciones tienen lugar en la zona psíquica no sujeta al control racional, denominada "preconsciente" por Freud y los psicoanalistas.²⁸ La principal diferencia de las asociaciones conscientes respecto de las preconscientes, escribe Bousoño, es que en estas últimas las relaciones entre sus miembros pueden ser disparatadas desde una perspectiva lógico-racional, sin que ello conduzca a su rechazo:

las ecuaciones preconscientes admiten, sin deterioro alguno de su eficacia, lo que a la luz del entendimiento sería considerado inesencialidad en la equiparación. (...) De otro modo: en el preconsciente podrán entrar en ecuación dos términos A y B ~~por poco que se parezcan~~, con tal de que se parezcan en algo (SUP: 91).

Así en un segundo pasaje del citado Romance lorquiano, en el que, refiriéndose al galope de los guardias civiles, escribe el poeta:

Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena (IRR: 25).

La palabra "jorobados", en un primer momento, metáfora tradicional que alude a la inclinación del jinete sobre el caballo durante el galope, suscita en el receptor un sentimiento simbólico de miedo y repulsa. La serie preconsciente del pasaje, explica Bousoño, es la que sigue:

«jorobados» en el sentido de «inclinados sobre el caballo» (o en el sentido de «hombres con mochila a la espalda») se nos asimilaba también, del mismo modo preconsciente, con «jorobados» en el sentido de jorobados, esto es, de «hombres con joroba», hombres físicamente aberrantes o monstruosos. Como se ve, el parecido entre «jorobados-inclinados sobre el caballo» y «jorobados-monstruos» es exclusivamente nominal, fútil (SUP: 406-7).

La serie preconsciente se incoa, pues, en la asociación metafórica entre los significantes homónimos "jorobados - inclinados sobre el caballo" y "jorobados - personas físicamente deformes"; a la que sucede una asociación metonímica de la "monstruosidad física" con la "monstruosidad moral", noción que finalmente provoca la respuesta emocional del receptor. Resulta obvio que la asociación entre inclinación del jinete y depravación moral, no menos que la equiparación entre un defecto físico y una desviación moral, resultan absurdas desde una perspectiva estrictamente de razón; no obstante, el receptor no puede advertir lúcidamente, dada la índole preconsciente de las asociaciones, no ya su impropiedad lógica, sino ni siquiera su mera existencia (IRR: 36).

La desvinculación entre los dos términos de la cadena elucida la inadecuación misteriosa del significado literal del "simbolizador" respecto de la significación implicada en la emoción simbólica: no hay relación lógica alguna entre el galope inclinado de un jinete y la monstruosidad moral, y, consecuentemente, la emotividad comunicada a la superficie textual resulta completamente impropia para la mente lúcida.²⁹

El "irracionalismo preconsciente" explica asimismo algunas de las diferencias entre las imágenes tradicionales y las simbólicas (I.2.1.1.). Mientras que en una metáfora barroca la emoción estética se fundamenta en la intelección consciente de las razones de la superposición, en una imagen simbólica el estremecimiento estético es ajeno a este tipo de reducción intelectual, por definición imposible según la teoría de Bousoño:

Las imágenes tradicionales (...) se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible por la razón, entre un plano real A y un plano imaginario E. Cuando un poeta dice «cabello de oro» (...), la emoción suscitada sólo puede originarse después de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo, físico en este caso, que lógicamente media entre el «cabello rubio» y el «oro», y que consiste en el color amarillo que las dos realidades poseen. En la imagen visionaria (...) nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, el A y el E: basta con que sintamos la semejanza emocional entre

ellos. Se trata de una imagen irracional e intrasubjetiva (IRR: 53).

Consignemos para terminar que éste es también el sentido de la distinción tajante en los libros de Bousoño entre simbolismo y connotación. A pesar de compartir una posición marginal en relación al significado denotativo, simbolismo y connotación son fenómenos opuestos: la significación connotativa, piensa Bousoño, no es irracional, porque es relacionable de manera lúcida con el significado denotativo correspondiente. Así sucede por ejemplo en las connotaciones de "blancura", "frialdad", "invierno", "montañas", "hielo" de la denotación de la palabra nieve:

Frente a lo que cada vocablo «denota» con principalía, hay toda una serie de significados secundarios que constelan el vocablo y lo circundan de brillos menores, que si los vemos conscientemente de manera inmediata, o si (...) nos producen una emoción «adecuada» o «racional» (...) llamaré, en mi interpretación, «connotación»; y si no los vemos ni percibimos más que (...) como «emoción inadecuada», denominaré «significados irracionales» o «simbólicos» (IRR: 176).

2). **Seriedad identificativa.** La "seriedad identificativa" de las asociaciones preconscientes se opone al carácter lúdico y tácitamente comparativo de las metáforas racionalistas. Según la definición tradicional, en una imagen como "cabello de oro" es la conciencia de la utilización translaticia del término figurado lo que constituye el tropo como tal: entendemos "cabello de oro" como

metáfora porque sabemos que el cabello no es de "oro", sino que en todo caso lo parece. Comentando la metáfora tradicional "mano de nieve", escribe Bousoño:

Si creyeseamos a pies juntillas lo que dice el poeta en ese caso, no habría emoción. La identificación establecida en la imagen o metonimia tradicionales implica, pues, el escepticismo lector, la ironización del enunciado igualatorio (...). Al convertirse en metáfora, el término B, «nieve», se ha vaciado de sentido, ha dejado de significar «nieve» y se ha puesto al servicio del plano real, «mano», como una pura calificación suya (SUP: 93).

Sin embargo, las irracionales asociaciones preconscientes confunden "parecido" e "identidad". En el Romance de la Guardia Civil española de Lorca, los jinetes "jorobados" se interpretan seriamente en el preconsciente como seres físicamente deformes, y la noción de deformación física se fusiona a su vez con las de depravación moral y maldad, sin que haya ni pueda haber crítica consciente de la impropiedad de la equiparación. En el ejemplo

Los caballos negros son.

Las herraduras son negras;

la negrura de los caballos se asocia con la nocturnidad de manera confundente; a su vez, la nocturnidad con la oscuridad, ésta con la ceguera y, por último, la falta de visión con un peligro grande e inminente. En palabras de Bousoño, la ecuación simbólica

es «seria», (...) la identificación soslaya toda ironía y guiño cómplices entre autor y lector. Al ser tales igualdades rigurosamente irreflexivas, no dan lugar a la intervención del escepticismo, que es siempre un juicio del intelecto razonador. La igualación entonces no puede ser descreída como tal (SUP: 93).

Quizá pueda percibirse más claramente el efecto de la "seriedad identificativa" mediante una doble interpretación - racionalista y simbólico-confundente (II.2.6.3.2)- de una misma metáfora tradicional:

«Mano de nieve», por ser una metáfora lúdica, quiere decir cosa diferente de lo que literalmente enuncia: quiere expresar «mano con una especial blancura»; pero si esa frase resultase ser (...) una identificación seria y total, entonces afirmaríamos algo bien distinto: que la mano es realmente el meteoro que nos llega del firmamento cuando hace frío. No puede haber mayor distancia entre los medios con que tales significados se significan (IRR: 226).

La "seriedad identificativa" de la asociación preconsciente constituye el principio de explicación de la inadecuada actualización de la emoción estética del término final de la cadena en el simbolizador, así como el revestimiento de la su literalidad del aura misteriosa denominada por Bousoño "cosificación".³⁰

2.3. Los procedimientos simbólicos.

Expondremos a continuación las dos grandes modalidades de simbolismo y los principales procedimientos simbólicos establecidos por Bousoño. Aunque similares en lo fundamental, Bousoño diferencia entre estas dos variedades simbólicas en virtud de la naturaleza del absurdo en que se manifiestan, y distingue secundariamente cuatro procedimientos mediante el criterio de la estructura semántica y gramatical de los "simbolizadores".

2.3.1. Simbolismo de realidad y simbolismo de irrealidad.

En todo "simbolizador" es localizable, escribe Bousoño, uno o varios elementos absurdos, que provocan en un primer momento la perplejidad del receptor. Este "absurdo", que puede manifestarse de maneras muy diferentes, constituye, en lo que Bousoño denomina *primera operación del contexto*, el resorte que dispara la cadena asociativa que culminará en la emoción inadecuada del símbolo:

todo símbolo nace ante el lector del hecho de que este, al leer, tropieza de pronto con un absurdo (...). No es preciso que el absurdo sea grande: un punto de incompreensión por nuestra parte basta para que el texto se nos ponga a simbolizar (SUP: 197).³¹

Bousoño distingue dos modalidades básicas de simbolismo basándose en el criterio de la referencialidad semántica del texto simbólico. En el *simbolismo de irrealidad*, el absurdo contextual se basa en la incongruencia semántica del texto poético, que carece

de significado lingüístico "real", ya sea por no cumplir con las reglas combinatorias léxicas, ya por violar el principio de representación mimética del lenguaje. Menos perspicuo, el "absurdo" del simbolismo de realidad viene dado por una serie heterogénea de elementos literarios, que incluyen desde la elaboración retórica del simbolizador, hasta la recurrencia y la inverosimilitud literal.

Veamos algunos ejemplos de los dos tipos de simbolismo, empezando por el de "realidad", primera modalidad cronológica de irracionalismo (IRR: 24-8 y 37-9). Su procedimiento básico es el símbolo, como en el ejemplo de Lorca tantas veces citado:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.

Según Bousoño, el "símbolo" se define por la coexistencia de dos significados: uno lógico-lingüístico -"Los caballos y las herraduras son de color negro"-, y un segundo significado "irracional", experimentado estéticamente: como sabemos, una amenaza de "muerte".³² El "absurdo" que incoa la simbolización en este caso consiste, según Bousoño, en el énfasis producido por el hipérbaton de la frase, índice de una "absurda" significación especial del calificativo "negros":

en la inversión del orden rutinario («negros son» en vez de «son negros») es donde hay que buscar la causa contextual, desencadenante del proceso identificativo

preconsciente que conduce al simbolizado «muerte» (SUP: 217).

Desaparecido todo significado "lógico", el "simbolismo de irrealidad", por su parte, se caracteriza por una significación exclusivamente estética, irracional o simbólica. Así en el siguiente fragmento de "Juventud", perteneciente a La destrucción o el amor, de V.Aleixandre:

Pero no. ¡Juventud, ilusión, dicha, calor o luz,
 piso de mármol donde la carne está tirada,
 cuerpo, cuarto de ópalo que siente casi un párpado,
 unos labios pegados mientras los muslos cantan! (IRR: 29).

La irrealidad de "mientras los muslos cantan" es obvia: los muslos no cantan. El "canto" de los muslos tampoco puede ser considerado como expresión tropológica reducible a un "término real"; sin embargo, el sintagma es intuitivamente experimentado como poético, es decir, posee una emoción inadecuada que "implica", en Bousoño, una significación "irracional" (IRR: 28-9).

2.3.2. Imagen, visión y símbolos.

En función de la estructura sintáctica en que aparezca la agramaticalidad semántica del simbolizador, Bousoño distingue tres procedimientos principales dentro del "simbolismo de irrealidad": "imagen visionaria o simbólica", "visión" y "símbolo homogéneo".

La imagen visionaria consiste en una asociación comparativa o metafórica establecida mediante una estructura sintáctica del tipo "A es (como) E" entre dos términos entre los que no es posible reconocer ninguna semejanza racional o metafórica (IRR: 52-67). Véanse los ejemplos que siguen:

Un pajarillo es como un arco iris.

Tu desnudez se ofrece como un río escapando (IRR: 66).

Según Bousoño,

A y E, en la metáfora en cuestión (...) se asemejan objetivamente en un significado irracional, y no como en la imagen tradicional sucede, en un significado lógico. (...) A y E se parecen sólo en que, por el mero hecho contextual de su relación, se han convertido (...) en símbolos de un mismo simbolizado (IRR: 54).

En la visión se sustituye la estructura comparativa o metafórica de la "imagen visionaria" por diversos tipos de relaciones de predicación o complementación, igualmente imposibles en la realidad e incomprensibles desde una perspectiva lógica o racionalista. Véanse en los pasajes de Aleixandre que siguen:

los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
eternamente fúlgidos como un soplo divino (IRR: 95);

Manos de amantes que murieron, recientes,

manos con vida que volantes se buscan
y cuando chocan y se estrechan encienden
sobre los hombres una luna instantánea (IRR: 103).

Las visiones, escribe Bousoño, consisten en "la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A" (IRR: 91; y cf. 91-108), que suscitan la inadecuada emotividad que caracteriza el simbolismo.³³

Finalmente, el símbolo homogéneo, situado, como su nombre mismo indica, en la frontera entre el irracionalismo realista y el irrealista, siendo en ocasiones difícil su filiación precisa, es definido por Bousoño como "un enunciado E de algo no imposible en la realidad (...), pero sí poco probable" (IRR: 108). En otras palabras, frente a la "irrealidad" de imágenes y visiones, el símbolo homogéneo es un enunciado posible, semánticamente coherente; y frente al símbolo "de realidad" o "símbolo heterogéneo", el "símbolo homogéneo" aparece como una expresión sospechosa, contextualmente absurda o "inverosímil".³⁴ El ejemplo de Bousoño es un poema de A.Machado, el número LXX de Soledades:

Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina
o el agrio zumo enturbie el puro vaso.
Tu sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños
y la tarde tranquila
donde van a morir. Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera

te llevarán un día (IRR: 111).

Los versos realzados en la cita, sin poder reducirse con exactitud a un "término propio" del que fueran metáforas, están a medio camino entre la "irrealidad" y la "realidad". Ni constituyen una violación de la refencialidad lingüística, ni tampoco poseen un sentido realista unívoco o claro; antes bien, el contexto destaca más su oscuridad, haciendo inaceptable su entendimiento literal. El significado del "símbolo homogéneo" es, pues, exclusivamente irracional, y por ello se opone a la coexistencia de los significados lingüístico y simbólico en los "símbolos heterogéneos" o de realidad. Según Bousoño,

la escasa probabilidad de la expresión poemática en cuanto a su estricta letra, le resulta al lector motivo suficiente para declarar inverosímil el aserto poemático, dar de lado, tachar enérgicamente su literalidad (igual que en el caso de las visiones) y lanzarse de inmediato a buscar un sentido irracional, ya que no se encuentra por sitio alguno un sentido lógico (IRR: 110).

El simbolismo del texto machadiano antes citado consiste pues, en opinión de Bousoño, en las emociones positivas y negativas despertadas por los simbolizadores "vino de oro" o "agrio zumo", símbolos respectivos de los placeres y dolores de la vida.³⁵

2.3.3. La significación simbólica y el contexto poemático.

A pesar de la manifiesta insuficiencia del "significado lógico" en los procedimientos simbólicos, la emoción estética que define el simbolismo presupone, como se defendió ya en la Teoría de la expresión poética, un valor significativo (I.1.4.1). El núcleo de la aportación de Bousoño al problema de la significación simbólica consiste en el análisis de los modos de determinación del "significado irracional" del símbolo a partir del significado semántico de los materiales lingüísticos del "simbolizador", en una segunda operación del contexto que ilegítima el subjetivismo interpretativo de los test psicológicos de asociación libre.

La argumentación de Bousoño parte del examen de la jitanjáfora, procedimiento simbólico menor definido como

expresiones de pura invención por parte del poeta, voces inexistentes antes en el caudal idiomático, y a las que el autor tampoco les concede ahora, al inventarlas, significación conceptual alguna, y sólo un significado al que nosotros, desde nuestra terminología, llamaríamos puramente "irracional" o simbólico (IRR: 40).

Así, en algunas secciones de Altazor, de V.Huidobro:

Al horiñana de la montazonte
la violondrina y el goloncelo
descolgada esta mañana de la lunala
se acerca a todo galope
ya viene viene la golondrina
ya viene viene la golonfina
ya viene la golontrina
ya viene la goloncima

viene la golonchina
viene la golonclima
ya viene la golonrima
ya viene la golonrisa (IRR: 41).

En este pasaje, de manera más obvia de lo habitual en la jitanjáfora o similares procedimientos de base fonética, como la onomatopeya,

la irracionalidad verbal (...) sólo puede dispararse desde núcleos de significación conceptual o sus equivalentes (...): para que se dé la expresividad de esta clase [fonética] se precisa que la forma acústica se adecue, de alguna manera, al correspondiente significado lógico, que, por consiguiente, ha de existir con carácter previo (IRR: 43-44).³⁶

En todos los casos, tanto la dirección de las asociaciones preconscientes como el significado simbólico final son determinados mediante lo que Bousoño denomina **segunda operación del contexto**. El contexto semántico guía el desarrollo de las cadenas asociativas preconscientes, de entre las numerosas -infinitas- direcciones posibles, hacia una significación simbólica precisa. En palabras de Bousoño, el contexto elimina

la competencia asociativa a que habrían de entregarse las diversas posibilidades (...) de los vocablos, haciendo triunfar una sola de entre ellas, para lograr de este modo la indispensable objetividad artística. De no ser así, cada lector convertiría el poema en el famoso

test de Jung, eligiendo, de entre el repertorio asociativo que cada voz supone, aquel término a que su personal psicología y el estado momentáneo de su alma le inclinasen (SUP: 234).

Veamos un ejemplo sencillo: la imagen de irrealidad "Un pajarillo es como un arco iris". Según Bousoño, el simbolizado "inocencia", emotivamente actualizado en la recepción del texto, es el único -o el más obvio- de los valores emotivos comunes entre los dos polos de la imagen:

El repertorio asociativo de «pajarillo» es sin duda muy amplio («libertad», «delicadeza», «levedad», «inocencia», etc.), y no menos amplio resulta el poseído por «arco iris» («color», «vida», «hermosura», «viveza», «lluvia», «inocencia», etc.). Pero esas amplitudes y opulencias se angostan, estrechándose hasta la unicidad, si lo que buscamos es exclusivamente la zona semántica de coincidencia entre los dos repertorios. La pluralidad de posibles asociaciones desaparece y lo que nos resta tras la cuantiosa substracción es una única asociación posible, «inocencia», en la que ambos términos se dan la mano a través de terceros (SUP: 234).

Esto es, en los procedimientos de "irrealidad" es el "absurdo" mismo que constituye la fractura semántica que les define el resorte que orienta la coincidencia preconsciente de los respectivos flujos de asociaciones en una noción única. Pero por ello mismo, la significación simbólica de "imagen", "visión" y "símbolo homogéneo" presenta menos dificultades de determinación

contextual -y de elucidación teórica- que la significación de los otros dos extremos del simbolismo literario: el simbolismo de realidad, en el que por definición no hay agramaticalidad semántica que determine el flujo asociativo, y el peculiar discurso automático surrealista, en el que la profusión incontrolada de asociaciones difumina o dificulta la objetivación contextual de los "simbolizados".

Tanto en el caso del símbolo realista como en el de la imagería del Surrealismo, la determinación contextual de la cadena asociativa preconsciente debe de realizarse por vía diferente. Postergamos hasta el parágrafo (I.2.4) el examen de la simbolización surrealista, para centrarnos aquí en la segunda operación contextual del simbolismo de realidad, fundamentada básicamente en el "encadenamiento repetitivo" y la "inserción en contexto ausente".

El encadenamiento repetitivo es definido por Bousoño como la asociación confluyente de varios simbolizadores en una misma noción simbólica. Así, la recurrencia constituye en sí misma tanto el factor de "absurdo" de la "primera operación del contexto" -toda repetición parece exigir una justificación (II.2.6.3.3.)- como el expediente para solventarlo, determinando la dirección asociativa, en la segunda. Bousoño ejemplifica el encadenamiento con el poema XXXIII de las Soledades de Machado:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detras del negro cipresal humean.
En la glorieta en sombra está la fuente

con su alado y desnudo Amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

A pesar de la impasibilidad e impersonalidad del "parque modernista" descrito en el poema, debe producirse en el lector una profunda emoción fúnebre, injustificable desde una perspectiva pura y estrictamente lógica. En esta noción simbólica de "muerte" inciden diversos elementos léxicos del poema -"ascuas", "crepúsculo", "morado", "negro", "cipresal", "humean", "sombra", "piedra", "sueña", "agua muerta"-, que determinan objetivamente, en virtud de su repetición, la significación simbólica:

las voces citadas, al tiempo que se determinan y empujan en una misma dirección asociativa (hacia el concepto irracional «muerte» en el que confluyen), se intensifican recíprocamente (...). El poema (...) se va haciendo cada vez más mortuorio y grave, porque la técnica de encadenamiento con que el sentido imperceptiblemente asociado al lógico se va presentando en la pieza, no es más que un caso particular del fenómeno de la reiteración, y la reiteración, evidentemente, produce esos efectos acumulativos (IRR: 133-4).

Cuando un semejante "encadenamiento simbólico" no se produce, los símbolos de realidad objetivan su dirección asociativa al interpretarse a la luz de su inserción en un contexto ausente: tanto la experiencia literaria del lector como el sedimento

semántico depositado en las palabras por su uso repetido en poesía. Es el caso del ejemplo de García Lorca citado arriba:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.

Según Bousoño, la emoción simbólica del verso, que es el primero de la composición, no puede explicarse por "encadenamiento". Los resortes de la asociación irracionalista serían exclusivamente, pues, el hipérbaton del adjetivo y la entropía asociativa del campo semántico de la "negrura". Bousoño denomina "principalidad semántica" a la asociación preferente de determinadas palabras con un "contexto ausente" cargado de un valor cultural o literario dado; en el caso que nos ocupa, la idea de "negrura" en la poesía moderna como símbolo de la fatalidad o de la muerte:

pese a que todas las palabras sean capaces de incoar diversos flujos confundentes, algunas llevan adscrito uno sólo como "principal", que se actualiza (operación segunda) en cuanto el contexto realiza la operación primera que sabemos. Pero ello sólo sucede si no hay en el contexto nada que se oponga a esa principalía semántica (SUP: 236).

2.4. Surrealismo y simbolización.

Superrealismo poético y simbolización debe considerarse como una aplicación de la teoría del simbolismo literario de Irracionalismo a la producción poética del Surrealismo, concebido como una modalidad específica de simbolismo. Conviene retener esta identificación de simbolización y escritura surrealista, porque semejante planteamiento supone, nos parece, una primera suposición incuestionada por parte de Bousoño respecto del Surrealismo y de las vanguardias históricas, consideradas fundamentalmente desde el punto de vista de su expresividad simbólica en detrimento de aspectos tan característicos como la iconoclastia, el humor o el sinsentido mismo como actitud anticonvencional típica del vanguardismo de la primera mitad del siglo XX (II.2.6.3.1).

Concebido el texto surrealista como texto simbólico, la teoría de Bousoño se plantea básicamente el problema de la extrema dificultad del poema surrealista, en el que la referencialidad mimética todavía perceptible en el simbolismo anterior se vuelve exigua, al tiempo que resulta difícil experimentar la emoción estética propia del símbolo en un discurso poético extraordinariamente intrincado y complejo, emotivamente difícil para el lector.

Para analizar la posible especificidad simbólica del Surrealismo, Bousoño superpone a la explicación desarrollada en Irracionalismo poético un enfoque secundario, basado en la producción textual surrealista y en el engarce de los símbolos en una cadena discursiva previa. Se distinguen, desde esta perspectiva, tres modalidades básicas de discurso simbólico, y dos

procesos de creación y recepción de símbolos: el "proceso Y de autor" y el "proceso X de lector".

Gracias a estas precisiones, Bousoño alcanzará una explicación congruente de las anfractuosidades literarias de la metáfora y el poema surrealistas, así como una definición precisa del movimiento -siempre, insistamos, desde la perspectiva de su significación estética-, excelentemente resumida por G.Carnero: en este movimiento,

el originador no está colectivamente codificado como símbolo dotado de un significado emocional fijo y automáticamente descifrable. El poeta superrealista lee el originador de modo totalmente subjetivo, sin sentirse coaccionado por la delimitación cultural, social o literaria del significado emocional de ese originador. Con lo cual se pierde la común plataforma semántico-simbólica entre autor y lector que existía en el anterior irracionalismo no superrealista (1979: 2).

2.4.1: El discurso simbólico: la "inconexión" surrealista.

La poesía surrealista -nadie lo ignora- es difícil. A diferencia de lo que sucedía en el simbolismo anterior al Surrealismo, en el que las ecuaciones simbólicas eran emocionalmente perceptibles sin gran dificultad, en la poesía surrealista al receptor le resulta extremadamente difícil, piensa Bousoño, experimentar la emoción estética del símbolo, al tiempo que, como ya sucedía en el irracionalismo anterior, sigue siendo imposible encontrar un significado inmediato coherente. El lector

que se enfrenta a un texto aleixandrino como "El amor no es relieve", perteneciente a Pasión de la tierra, encuentra, pues, una doble oscuridad, intelectual y estética:

En mi cintura no hay nada más que mi tacto quieto. Se te saldrá el corazón por la boca mientras la tormenta se hace morada. Este paisaje está muerto. Una piedra caída indica que tu desnudez se va haciendo. Reclínate clandestinamente. En tu frente hay dibujos ya muy gastados. Las pulseras de oro ciñen el agua y tus brazos son limpios, limpios de referencia. No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche. Los truenos están bajo tierra. El plomo no puede verse. Hay una asfixia que me sale a la boca. Tus dientes blancos están en el centro de la tierra (SUP: 132).

La completa perplejidad, intelectual y emotiva, del lector ante el poema surrealista es denominada por Bousoño **inconexión**: la peculiaridad del superrealismo consiste, pues, en

la inconexión no sólo lógica, sino emocional entre dos términos que el poeta presenta simplemente yuxtapuestos, bien que en su ánimo preconsciente se hallen en realidad identificados (...). En suma: lo que el Superrealismo (...) realmente añade en calidad de técnica literaria a la historia del irracionalismo es la fuga de ideas, no sólo en el sentido lógico, sino en sentido emocional, unido al ocultamiento del nexo confundente entre las dos ideas que se yuxtaponen de ese modo disparatado (SUP: 82-83).

Es patente la ausencia de relación entre las frases del discurso del texto de Aleixandre antes citado: nada vincula, escribe Bousoño, "en tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto" con las oraciones siguientes, "Se te saldrá el corazón por la boca" y "la tormenta se hace morada" (SUP: 82).

La "inconexión" emotiva del discurso surrealista se contrapone al discurso simbolista conexo del irracionalismo literario anterior. En la discursividad "conexa", la cadena simbólica es percibida por el lector de manera obvia y clara, gracias a su engarce inequívoco con la corriente simbólica previa. Así sucede en el poema "Malestar y noche" de Federico García Lorca:

Abejaruco.

En tus arboles oscuros.

Noche de cielo balbuciente
y aire tartamudo.

Tres borrachos eternizan
sus gestos de vino y luto.
Los astros de plomo giran
sobre un pie.

Abejaruco.

En tus árboles osuros.

Dolor de sien oprimida
con guirnalda de minutos.
¿Y tu silencio? Los tres
borrachos cantan desnudos.
Pespunte de seda virgen
tu canción.

Abejaruco.

Uco, uco, uco, uco.

Abejaruco (SUP: 149-50).

Según Bousoño, el texto desarrolla una serie de apuntes en torno a la noción "incognoscibilidad misteriosa del mundo", en la que se vertebran y convergen las sucesivas sugerencias del poema. El "símbolo homogéneo" de los versos iniciales,

Abejaruco.

En tus árboles oscuros,

funciona como originador o punto de arranque de posteriores simbolizadores, todos ellos en torno a idéntica emoción simbólica: así las "noches de cielo balbuciente", el "aire tartamudo", los "gestos de vino y luto" de los "borrachos", la danza torpe de los "astros de plomo", etc., que aluden simbólicamente a realidades incompletas, ya imperfectamente percibidas, ya manifestadas de manera imperfecta (SUP: 145-62).

La primera diferencia del simbolismo surrealista respecto del anterior consiste en que, a diferencia de la "simbolización conexa" del poema "Malestar y noche", en el Surrealismo las asociaciones preconscientes no son poemáticamente objetivas, sino, muy al contrario, fruto de asociaciones imprevisibles -"malas lecturas", escribe Bousoño- de determinada expresión textual.³⁷ Si en el poema "Malestar y noche" existía una vinculación emotiva entre las distintas sugerencias del poema, vertebradas en un núcleo emotivo

común establecido desde los primeros versos del poemas - "incognoscibilidad misteriosa"-, en el poema surrealista el poeta "lee mal" su texto, puesto que le incorpora asociaciones "automáticas", subjetivas, no fundamentadas en el discurso previo. Así, por ejemplo, en un fragmento del texto de Aleixandre citado arriba:

No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de
noche;

la frase "no me ciñas el cuello", de realista significado erótico, es asociada por el autor de manera subjetiva a una noción de mortalidad, en virtud de la conocida ecuación personal amor = muerte del autor de La destrucción o el amor.

La "inconexión emocional", primera característica de la simbolización surrealista, se basa por lo tanto en la subjetividad asociativa del autor, que no se preocupa de objetivar poemáticamente el discurso simbólico, y ello en obvia oposición a la congruencia discursiva del simbolismo conexo anterior, cuya

condición única consiste en que el originador se constituya como un símbolo cuya expresividad plena dependa de un contexto previo al originado, un contexto que el autor conozca, por tanto, en el mismo sentido que el lector. O de otro modo: que el originador sea ya por completo, en el momento de ser leído por el lector y poeta, un símbolo poemático, es decir, un símbolo objetivo (SUP: 148).³⁸

El enfoque "productivo" o "generativo" y la nueva terminología desarrollada en Superrealismo: los conceptos de "originador" y "originado" aplicados a la imagen simbólica desde el punto de vista de su producción, así como los términos "proceso Y de autor" y "proceso X de lector"; responden fundamentalmente a la necesidad de explicar el proceso receptivo de la simbolización inconexa, esto es, el inobjetivo asociacionismo simbólico que causa la dificultad estética del poema surrealista. Aunque estos términos se extiendan en Superrealismo, con lógica perfecta, a la simbolización del periodo literario anterior estudiada en Irracionalismo, sólo han sido requeridas por la complejidad del modo literario surrealista y la perplejidad del lector ante los textos.

La inobjetividad inconexa del poema surrealista obliga a Bousoño a distinguir un proceso asociativo creador o proceso Y, en el que el autor asocia subjetiva o personalmente una noción simbólica a una expresión textual. En el texto de Aleixandre citado arriba,

No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche

el "proceso Y" consiste en la asociación inobjetiva de la primera expresión u "originador" con la noción de "muerte", y su consiguiente verbalización en una segunda expresión "inconexa" denominada "originado": "que creeré que se va a hacer de noche".

Por su parte, el proceso X del lector ha de invertir el camino establecido preconscientemente por el autor: si para éste último,

el "originador" es leído en el "proceso Y" como "símbolo subjetivo", el lector sólo experimentará estéticamente el "originador" como simbólico a la luz de la incongruencia lógico-emocional de su contacto con el "originado". Es decir: sólo al leer la segunda parte de la frase citada arriba, "que creeré que se va a hacer de noche", es capaz el lector de percibir el "originador" en su valor simbólico, y secretar así un doble flujo asociativo preconsciente que revele el simbolizado "amor como muerte".³⁹

2.4.2. Los nexos metafóricos y el simbolismo surrealista.

La segunda característica del Surrealismo como modalidad específica de simbolismo literario es, según Bousoño, la no concienciación de la índole metafórica básica del discurso surrealista, así como la no verbalización o la dismulación de las relaciones sintácticas y semánticas entre los polos de la imagen, es decir, entre el "originador" y el "originado". Veámoslo con otro pasaje del poema aleixandrino ya citado:

En tu cintura no hay más que mi tacto quieto. Se te
saldrá el corazón por la boca mientras la tormenta se
hace morada (SUP: 133).

El "originador" "En tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto" es una frase de claro sentido erótico, a la que el autor ha asociado de manera personal e inobjetiva una emoción simbólica letal, manifestada en el "originado" "Se te saldrá el corazón por

la boca". Gracias al contacto entre los dos simbolizadores, el lector llega finalmente a la emoción simbólica subjetivamente cifrada en el texto, que no es otra que "apretón mortal": el "amor-muerte" de Aleixandre, mencionado más arriba.

Según Bousoño, el originado "Se te saldrá el corazón por la boca" es en realidad la metáfora no concienciada de la emoción simbólica despertada subjetivamente por el originador "En tu cintura no hay nada más que tu tacto quieto", bien que la identificación preconsciente o irracional entre ambos términos ni se conciente ni se verbalice.

Bousoño esquematiza el proceso asociativo surrealista de la siguiente manera:

A [= B = C =] emoción consciente de C [= D = E =] E;

donde lo encerrado entre corchetes se desarrolla en el preconsciente, incluyendo los confundentes signos de identidad del simbolismo.⁴⁰

La inconsciencia de la índole metafórica del discurso surrealista se une a la desaparición de los nexos mediante los cuales se operaban las identificaciones irrealistas de las "imágenes", "visiones" y "símbolos homogéneos" del simbolismo anterior. A diferencia de como sucedía en estos últimos, la estructura gramatical de la metáfora surrealista es apenas perceptible, y aparece, mucho más ambiguamente, bajo la forma de la yuxtaposición y la sucesividad del discurso. En los procedimientos visionarios, el simbolismo aparecía claramente

delimitado en una estructura verbal definida, ya sea bajo la forma de la comparación o de la atribución -"imagen": "Un pajarillo es (como) un arco iris"- , ya sea la de la predicación -"visión": "mientras los muslos cantan"- o finalmente bajo la menos clara de la inverosimilitud textual, fundamentada en algún grado de incongruencia también semántico -"símbolo homogéneo": "y nada importa ya que el vino de oro / rebose de tu copa cristalina / o el agrio zumo enturbie el puro vaso"-. Aunque estas estructuras sintácticas puedan también aparecer en los textos del Surrealismo, su escritura libérrima -"inconexa"- las disimula y transforma, o bien prescinde totalmente de ellas. Así en el alexandrino "Del color de la nada", perteneciente a Pasión de la tierra:

Ni un grito. Ni una lluvia de ceniza. Ni tan sólo un dedo de Dios para saber que está frío. La nada es un cuento de infancia que se pone frío cuando le falta el respiro. Cuando ha llegado el instante de comprender que la sangre no existe. Que si me abro una vena puedo escribir con su tiza parada: «En los bolsillos vacíos no pretendáis encontrar un silencio» (1928-1931: 110).

Por todo ello, Bousoño opone las metáforas "escritas y concienciadas" del primer irracionalismo de "imágenes", "visiones" y "símbolos homogéneos", denominadas autonomías, a las metáforas inconexas "escritas y no concienciadas" del irracionalismo surrealista (SUP: 141-143).⁴¹

El concepto de "simbolización autónoma" con concienciación o verbalización de la relación entre los polos de la imagen es clave

en la teoría de Bousoño, pues gracias a él se deslinda efectivamente el símbolo surrealista de la simbología anterior. Ello es así porque, desde una perspectiva estrictamente lógica, nada diferencia el "proceso Y de autor" en las "inconexiones" surrealistas del de las "autonomías" del irracionalismo anterior, si no es la verbalización de las relaciones sintácticas.⁴² La asociación de un gorrión con un arco iris en la imagen de "autonomía" "Un pajarillo es como un arco iris", considerada aisladamente, no presenta ninguna diferencia lógica respecto de la asociación del tacto erótico con la noción de "muerte" en el ejemplo "No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche". En ambos casos, el originador es asociado de manera personal, no objetiva; con la única diferencia de que, en la imagen visionaria,

el resultado no es precisamente una inconexión, pues «pajarillo» y «arco iris» quedan, en el texto, relacionados identificativamente entre sí de modo explícito («un pajarillo es como un arco iris») (SUP: 167).

La función de los nexos sintácticos es pues fundamental, puesto que la relación gramatical cohesiona fuertemente el "simbolizador", facilitando el "proceso X" del lector y anulando la duplicidad "inconexa" de la escritura surrealista en virtud de la concienciación o verbalización de la asociación, por la que se asimila, en el caso de la "imagen visionaria", el "originado" como una propiedad o calificación del "originador" (SUP: 174-5).⁴³

2.4.3. La especificidad surrealista.

Podemos ahora finalmente abordar la definición de Surrealismo defendida por Bousoño. Conviene señalar que nuestro autor distingue de manera estricta entre, por un lado, lo que denomina "Superrealismo puro", de muy breve duración y cronológicamente situado en torno al año 1930; y, por otro, los diferentes estilos y corrientes presurrealistas y postsurrealistas que rodean la fase central del movimiento, recogiendo tan sólo algunas de las técnicas que le caracterizan. De las obras que representan el momento plenamente surrealista en la Literatura española, Bousoño considera ejemplar el poemario alexandrino Pasión de la tierra, del que proceden la inmensa mayoría de los textos analizados (SUP: 74-6; cf. Apéndice II).

Utilizando los nuevos conceptos de Superrealismo explicados en párrafos anteriores, Bousoño define la simbología surrealista por la presencia simultánea de tres rasgos, que, aunque previamente existentes, nunca habían aparecido juntos en el irracionalismo anterior. Estas

tres indispensables circunstancias (...) deben darse juntas para alcanzar su cometido, ya que ninguna de ellas resulta específicamente superrealista: primero, la "mala lectura" del originador en el proceso Y (y su consecuencia en el proceso X: la inconexión emocional del lector frente al originado); segundo, la inconexión lógica entre originador y originado; y tercero, la no

concienciación del signo igualatorio entre ambos términos (SUP: 363).

Examínese ahora el texto tantas veces citado:

No me ciñas el cuello que creere que se va a hacer de noche.

El autor ha asociado simbólicamente una expresión de significado erótico -"No me ciñas el cuello"- con una noción de muerte, verbalizada después en el "originado" "que creeré que se va a hacer de noche". La asociación del "originador" con la emoción de mortalidad es ilegítima desde el punto de vista de la objetividad poemática. En segundo lugar, la naturaleza metafórica del "originado" respecto del "originador" no aparece verbalizada ni resulta identificable conscientemente, puesto que la relación gramatical entre ambos está "disimulada" en forma de consecutividad. Todo ello provoca en el lector la doble perplejidad intelectual y emotiva típicamente surrealista, ante la cual el lector

se ve precisado a reconstruir emocionalmente, preconscientemente, el puente que el poeta en su magín hubo de fraguar para pasar desde cada miembro de la serie al que le sigue (SUP: 85);

y así resolver el problema de la "inconexión" del "proceso Y" en el "proceso X", incoando, gracias a la "segunda operación del

contexto", la simbolización "obligatoria" que secreta el simbolizado "amor como muerte".

Partiendo de esta definición básica -cuya complejidad tememos no haber sabido o podido exponer más sencillamente- Bousoño estudia las complejas simbolizaciones superrealistas, que complican el esquema fundamental ya expuesto con una serie de rasgos secundarios. Estos fenómenos -sólo algunos de ellos novedosos- no son definitorios del movimiento, pero conforman, escribe Bousoño, un modelo irracionalista intensificado en el que la simbolización literaria alcanza sus cotas más complejas, cuantitativa y cualitativamente. El sistema expresivo superrealista, cuya novedad "no es, fundamentalmente, la de sus elementos en cuanto tales, sino la del engranaje que estos forman", consiste en

una estructura de tres notas («Superrealismo primario»), a las que pueden agregarse («Superrealismo secundario») otras, que a veces ascienden hasta el número de seis (multiplicidad de las «malas lecturas» y multiplicidad de los originados por cada «mala lectura»; doblaje y relación sintáctica, de tipo simbólico, de estos últimos entre sí; «elaboración secundaria» de los nexos para adecuar unos componentes del originado respecto de los otros; y por último, falsa concienciación de la relación originador -originado). De tales notas (...) sólo el «doblae», la «elaboración secundaria» y la «falsa concienciación» parecen constituir una verdadera novedad (SUP: 371).

Puesto que conviene limitarse a una exposición de lo fundamental del pensamiento literario de Bousoño, remitimos al

apéndice II para la descripción de estas peculiaridades de la imaginería surrealista, a la que Bousoño dedica buena parte de Superrealismo poético, recogiendo los frutos de un arduo proceso reflexivo previo.⁴⁴

Nos gustaría sin embargo adelantar que los seis fenómenos estudiados por Bousoño pueden agruparse en torno a los dos rasgos básicos de su definición del Surrealismo, en los que hemos centrado nuestros parágrafos I.2.4.1. y I.2.4.2: en primer lugar, la proliferación de las asociaciones -multiplicidad de "procesos Y de inconexión" sobre un "originador", multiplicidad de "series sintagmáticas" o verbalizaciones sobre un sólo "proceso Y", y "doblaje" o disemia simbólica-, en relación con el "automatismo" o "inconexión" asociativos; y, en segundo lugar, las tres notas restantes -difuminación de las relaciones sintácticas en las escritura surrealistas por inhibición, transformación o adecuación-, que obviamente son variantes de un único fenómeno, la no concienciación de la relación metafórica entre "originador" y "originado", es decir, la ocultación de la índole metafórica del discurso surrealista. Remitimos al Apéndice II para una descripción más detallada de estos fenómenos, con cuyo estudio culmina el análisis del simbolismo literario en la obra teórica de Bousoño.

3. Estudios de Historia y Crítica literaria: Epocas literarias y evolución (1981) y Poesía postcontemporánea (1985).

Epocas literarias y evolución es un libro difícil de clasificar. Aunque su principal objeto consista en la

fundamentación y explicación de la metodología seguida por Bousoño en numerosos artículos histórico-críticos anteriores, nunca hecha explícita (I: 9-10), la argumentación del texto desborda el dominio de la Poética, desarrollándose casi literariamente en un género intermedio entre el tratado expositivo y la libre reflexión ensayística.

El método crítico expuesto en Epocas se sustenta en dos tesis básicas implícitas. La primera de ellas, correlativa de una de las convicciones centrales de la Teoría de la expresión poética, la "significatividad" artística, lleva en Epocas a una concepción expresiva de la Literatura, el Arte y la Cultura, vistos como testimonios de la inscripción histórica del hombre en unas circunstancias determinadas. La segunda idea subyacente a la doctrina de Epocas pertenece al dominio de la Filosofía de la Historia: el desarrollo de la cultura humana está guiado por la evolución lineal y progresiva de la racionalidad.

Es fácil inferir la síntesis de las dos premisas mencionadas: la evolución de la cultura humana -y de manera específica la del arte literario- puede ser entendida y explicada como reflejo expresivo de la vida histórica. La función de la crítica literaria defendida por Bousoño en Epocas consiste, pues, en esclarecer la referencia expresiva del arte literario a la concepción de mundo vigente en cada periodo, así como en explicar la determinación histórica de sus procedimientos técnicos más llamativos.

Esta conclusión, menos original que los argumentos que la sustentan, se expone en Epocas al hilo de numerosos apuntes de crítica literaria que abarcan la totalidad de las letras españolas,

desde la literatura medieval a la "metapoesía" de la penúltima promoción poética. Pero además, los análisis de Bousoño, lejos de limitarse al ámbito literario, se extienden también a campos de diferentes disciplinas -arte y filosofía, ciencia e historia, sociología y política-, en eruditos estudios de documentación e interpretación histórica de alto valor ensayístico, que tenemos no poder siempre reproducir en nuestra exposición.

Finalmente, en Epocas se bosqueja una teoría general de la Cultura desde una perspectiva simbólica, a partir del método analítico desarrollado en los estudios sobre el simbolismo literario. Bousoño concluye que la naturaleza inconscientemente expresiva del Arte respecto de la concepción de mundo de cada periodo histórico puede equipararse, en lo fundamental, al esquema de las metáforas surrealistas desarrollado en Superrealismo poético y simbolización (I.2.4.3). Esta reflexión clausura orgánicamente anteriores reflexiones de Bousoño sobre otros aspectos del fenómeno literario, que en el epígrafe titulado "Obra en sistema" (II: 599-603), se revelan centradas en la naturaleza simbólica de la cultura humana:

La tendencia simbólica, propia del hombre en todo tiempo (...), engendra las sucesivas cosmovisiones, las cuales son, a su vez, causa de las diversas manifestaciones de la cultura (...), tanto como de la unidad a que esa diversidad se reduce en cada periodo histórico (...). Por otra parte, la poesía, y, en general, el arte están regidos por dos leyes (la ley de «modificación del lenguaje» o «norma» y la ley del «asentimiento»), la segunda de las cuales (...) se asienta, en todo caso,

sobre nuestras creencias, que no son sino parcelas de la cosmovisión en que nos hallamos instalados (II: 601).

3.1. Evolución histórica y evolución literaria: "racionalidad", "cosmovisión" e "individualismo".

"Racionalidad", "cosmovisión" e "individualismo", los tres conceptos básicos de filosofía histórica de Epocas y de la breve introducción teórica de la reunión de ensayos críticos titulada Poesía poscontemporánea, se implican mutuamente. Según Bousoño, el desarrollo social y cultural a través de la Historia es fruto directo de la maduración de la "racionalidad" humana. La consecuencia inmediata del racionalismo, denominada por Bousoño, con un sentido preciso que explicaremos, "individualismo", puede ser comprendida, nos parece, como aplicación vital colectiva del grado racionalista correspondiente. Finalmente, en tanto que implicado en las vidas individuales, el racionalismo individualista se convertirá así en el núcleo de la "cosmovisión" u horizonte de posibilidades existenciales que, en la teoría de Epocas, determina la expresividad del arte y la cultura de los sucesivos periodos históricos, e ilumina el sentido de sus características.

En su relación expresiva con el proceso evolutivo de la Historia, Arte y Cultura pueden ser comprendidas y explicadas, en sus sucesivas etapas, en función del desarrollo gradual de "racionalidad" e "individualismo".

3.1.1. Concepto de "racionalidad".

Bousoño sustenta una concepción evolutiva del desarrollo histórico, heredera en último término de la filosofía del progreso de la Ilustración y del historicismo filosófico del siglo XIX. En su teoría,

La Historia de la Cultura gira alrededor del grado de racionalidad de la sociedad, que (...) ha venido aumentando sin pausa en el seno de la sociedad occidental (POST: 9-10; cf. EL I: 76).

El proceso de racionalización progresiva de la Historia se mide en función de las condiciones materiales de la vida humana, y señaladamente de aquellas reguladas o implícitas en los códigos sociales, la organización política, la productividad del régimen económico y los avances tecnológicos y científicos. Además, la "racionalidad" se hace perceptible en una serie de factores o "procesos" de diferente orden en los que, en último término, ella misma consiste: el interés por lo individual y concreto, la atención a la interioridad subjetiva del individuo, y finalmente la valoración por lo propio del hombre, vale decir, en obvia relación con las ideas religiosas, el proceso de creciente secularización de la ética humana (EL II: 580-4; POST: 16-8). Las condiciones sociales, económicas, políticas y científicas, unidas a los intereses individualistas que les animan son, escribe Bousoño, tanto causa como consecuencia del continuo proceso

retroalimentador del incremento racionalista (I: 119), así como su signo visible.

El sentido de la evolución de la "racionalidad" puede resumirse en la creciente autonomía y diferenciación del ser humano respecto de su medio. Según Bousoño, la autoconsciencia racional del hombre se acentúa

cuando nos averigüemos como capaces de imponernos a las circunstancias (...) y modificar el mundo a nuestro favor (...); destreza que habrá de darnos una sensación de poder (...). En otras palabras, el reforzamiento del albedrío de cada uno de los miembros de la sociedad, y también el progreso humano, el creciente poder de la razón, el éxito científico y técnico, etc., y, en general, todo lo que nos obligue a una vida más racional (...) contribuirán a incrementar el impluso individualista (I: 75-6).⁴⁵

Ejemplifiquémoslo con un momento emblemático de progreso en la Historia Occidental: el Renacimiento. Si las condiciones materiales de vida de la Edad Media pueden caracterizarse sumariamente por la reaparición de monarquías parlamentarias en perjuicio del poder de los señores feudales, la aparición de una economía abierta, dineraria y mercantil, y una serie de pequeños avances técnicos, a este estadio racionalista contrapone la Edad Moderna una civilización en la que economía, política y ciencia se han desarrollado hasta alcanzar un grado cualitativo superior. El incremento racionalista de la Edad Moderna vendría marcado, en el proceso de integración sociopolítica, por la creciente

absolutización de las monarquías y el desarrollo de los "estados nacionales" renacentistas: España, Francia, etc., que en tanto que una organización más perfecta y compleja de la vida social, supone un incremento de la "racionalidad". En lo referente al proceso económico, en el Renacimiento se expande extraordinariamente la economía europea -en buena medida gracias a los metales preciosos traídos de América-, que simultáneamente pasa a fundamentarse más en los nacientes Estados que en las ciudades, tal como sucedía en los "burgos" medievales. Parece innecesario, por último, reseñar los avances científicos y técnicos del periodo: la imprenta, con la consiguiente revolución intelectual y cultural; las armas de fuego, trastornando por completo la táctica bélica; la brújula, favoreciendo la expansión europea y facilitando nuevos descubrimientos geográficos, etc. Finalmente, los diferentes estratos del proceso racionalizador -secularización, interés por lo individual concreto, e interés por la intrasubjetividad- sufren tan notable incremento en el Renacimiento que han llegado a convertirse en características generales del periodo: baste con mencionar obras tan reveladoras de ello como los Ensayos de M.de Montaigne o el Tratado de la dignidad del hombre de Pico de la Mirándola.⁴⁶

2.2. Concepto de "cosmovisión".

La piedra angular del edificio teórico de Epocas consiste en la dependencia de la Weltanschauung o concepción de mundo de cada periodo de su correspondiente grado de "racionalidad". El concepto

de "cosmovisión", procedente del historicismo del siglo XIX, y particularmente de la obra de Dilthey (J.Ferrater Mora 1979: s.v.), posee en Epocas dos notas principales: su carácter vital, y su configuración como "sistema de posibilidades" existenciales y culturales, realizables o no en función las circunstancias externas.

Las cosmovisiones, conjunto de creencias, saberes, valoraciones y opiniones de una colectividad en un periodo determinado, germinan, escribe Bousoño, en una "intuición primaria" o "sentimiento primordial que se experimenta frente al mundo" (I: 12) que posee ante todo un carácter irracionalista. Las sucesivas cosmovisiones históricas, por tanto, consisten menos en sistemas ideológicos conceptuales que en reacciones emotivas, vitales, ante el horizonte de realidades y posibilidades objetivas en un momento determinado.⁴⁷

En segundo lugar, las cosmovisiones están configuradas como sistemas de posibilidades, porque los distintos componentes de una visión de mundo están interrelacionados;⁴⁸ por consiguiente, las posibilidades cosmovisionarias no restringen ni determinan la creatividad o la existencia individuales: los individuos pueden desarrollar preferentemente algún aspecto cosmovisionario por encima de otros, estimulados por circunstancias particulares o secundarias, por las que se interpreta personalmente la cosmovisión de que se trate siguiendo directrices aparentemente inconexas.

Así, el núcleo cosmovisionario del siglo XVIII, la confianza en el poder de la racionalidad humana, es el foco secreto que irriga el desarrollo de las teorías racionalistas. A su vez, la

racionalidad como impulso cosmovisionario conduce a la secularización de la moral y a la dignificación de los sentidos y sus placeres, con las dos paradójicas consecuencias del auge del sensualismo, puesto que son las sensaciones, en Locke, el origen de los conceptos; y del libertinismo del paradigmático marqués de Sade. En último término, se concibe la razón como naturaleza del hombre y modelo de sus realizaciones en todos los ámbitos de la Cultura, desde la poesía hasta la organización de la sociedad, dando pie a aparentes contradicciones (II: 540-1). Así, la confianza dieciochesca en la razón impulsa a moralistas y pedagogos a predicar la virtud pública, y a intelectuales libertinos a rechazar razonadamente todo freno moral. En palabras de Bousoño,

el hecho de estar en un determinado sentimiento o intuición C, y no en otro, ha de tener en el sujeto las consecuencias psicológicas que le sean propias (...) forzosamente distintas de las que tendría, por ejemplo, una intuición o sentimiento diferente C'. Claro que dentro de esa forzosidad, tales consecuencias pueden ser muy variadas, en correspondencia con la psicología y talante que cada persona tenga; con su edad; su clase social, su situación en una fecha dada y dentro de un cierto mundo; la tradición artística en que se inserta; sus experiencias vitales; sus complejos neuróticos (si los padece); su cultura, y hasta el humor o temple en que se halle en aquel instante. Como vemos, un sistema (...) sistematiza (...) sólo posibilidades (I: 12-3).

3.1.3. "Racionalidad" e "individualismo".

En la teoría de Bousño, el núcleo generador de las cosmovisiones como intuiciones panorámicas de la vida es el "individualismo". Según Bousño, las diferentes visiones de mundo nacen de un mismo "foco cosmovisionario", que se define como

la emoción consciente que expresa y resulta de la idea que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre, aunque esa idea no me la llegue yo a formular de modo explícito. Se trata, pues, de la conciencia de mí mismo, habida por mí pese a que esa «conciencia» se ofrezca en forma puramente emocional: el individualismo es un sentimiento (I: 15).

El "individualismo" es pues una "creencia" orteguiana en tanto que se trata de una "ideología vivida y no pensada", de naturaleza objetiva y con una dimensión social.⁴⁹ En primer término, y aunque su objeto sea la vida del hombre concreto, el "individualismo" de Bousño posee un sentido racionalista muy distinto del particularista recogido en los diccionarios, porque insiste en la socialización y generalización de los hombres como conjuntos de "individuos sociales", y, por lo tanto, en la tendencia a la racionalidad, a la organización, la centralización y la integración de los esfuerzos particulares propia de la colectividad (I: 49-71). En segundo lugar, el "individualismo" es un sentimiento idealmente social, del que participan todos los individuos de un momento histórico. Su objetividad y generalidad nacen del hecho de que está originado por las condiciones de vida comunes a todos los individuos. Por ello no pueden concebirse como influyentes en el "individualismo" ni los sentimientos egocéntricos, ni las

esperanzas o ideas no fundamentadas en la dimensión colectiva de la realidad. Escribe Bousoño:

El individualismo se origina, pues, en la objetividad (...). Haber ido a la luna me hace «creer» (...) en la existencia de un determinado grado de eficiencia humana: exactamente el que se necesita para realizar ese viaje. (...) No se cree hoy en la futura semidivinidad del hombre como se cree en el viaje a la luna. Esta última es una creencia «dura», y su contenido es la realidad; la otra, en cambio, está hecha de vapor y sueño: carece, en absoluto, de consistencia, y, en definitiva, no es auténticamente real, sino mera expectación de realidad (I: 79).

"Individualismo" y "racionalidad" son conceptos muy próximos en la teoría de Bousoño. Creemos que el "individualismo" de Epocas debe interpretarse como correlato vivencial o existencial del grado histórico de racionalidad; es decir, como aplicación de anónimas o impersonales condiciones económicas, políticas y cognoscitivas a la vida de los seres humanos. Así, la diferencia entre "racionalidad" e "individualismo" consiste, si no nos equivocamos, en la diferencia de matiz que existe entre, por un lado, la "racionalidad" manifestada en los abstractos principios de organización social de la Francia posrevolucionaria y, por otro, el sentimiento colectivo que inspiraban las posibilidades vitales abiertas por ellos en los oficiales plebeyos del ejercito de Napoleón.⁵⁰

Nos gustaría, para concluir, destacar el carácter sincrético del "individualismo" de Epocas, pues en él se conjugan dos aspectos distintos: por un lado, una intuición vital, irracional, sentimental; por otro, la conciencia racional del individuo de sí mismo en tanto que ser humano. Se trata por tanto de una convergencia "raciovitalista" de facetas complementarias del ser humano, en obvia relación, nos parece, con el "sentimiento radical" que Ortega definía como motor de la evolución histórica en El tema de nuestro tiempo:

ideología, gusto y moralidad no son más que consecuencias y especificaciones de la sensación radical ante la vida, de cómo se sienta la existencia en su integridad indiferenciada. Esta que llamaremos «sensibilidad vital» es el fenómeno primario en historia y lo primero que habremos de definir para comprender una época" (1923: 77).⁵¹

3.1.4. Evolución histórica y evolución literaria.

Bousoño califica la teoría de Epocas de "materialista", puesto que, en último término, tanto la Historia como la Literatura se explican en función del grado de "racionalismo" individualista objetivamente determinado por las condiciones materiales de vida de una sociedad dada:

Todo nace, en efecto, y tiene raíz en el sentimiento individualista, que no sólo posee objetividad, según vimos, sino que esa objetividad la posee por derivación

y efecto de la objetividad que es inherente a la situación material de la sociedad en cada momento dado. Lo que da fundamento a la totalidad del arte en postrer consideración es, pues, la inserción del artista en un mundo objetivo (I: 167).

Como puede verse en la cita anterior, al materialismo de Epocas se superpone una concepción expresiva y significativa de la obra artística, que ya había aparecido en la Teoría de la expresión poética. La Literatura traduce o refleja las condiciones de existencia de los hombres. Si filosóficamente se considera la "racionalidad" como el resorte motor de la evolución histórica, ha de concluirse lógicamente que es también la racionalidad individualista aquello que, expresado en las obras concretas, puede constituir un principio válido para evaluar el desarrollo histórico de la Literatura, segmentar en ella una serie de periodos artísticos, y explicar sus avatares.

3.1.4.1. Teoría materialista del "reflejo".

Bousoño presenta su teoría como una síntesis dialéctica de las dos principales corrientes teóricas de la Historia Literaria: una primera espiritualista, ejemplificada en la obra de Wölfflin, según la cual la evolución del arte se produce en función de sus propias características internas, en una ininterrumpida dinámica de reacción; y una segunda materialista, preconizada por Marx, Mannheim, Luckacs o Gurvitch, en la que se esclarece la evolución

artística en función de condiciones externas de tipo social, económico, político, psicoanalítico, nacional, etc. (I: 143-75).

En realidad, la teoría de Bousoño se caracteriza a sí misma como sintética en virtud de su capacidad de integrar como "estímulos" circunstanciales los diversos factores privilegiados por otras tantas perspectivas investigadoras de la evolución literaria -entre ellos, el factor objetivo de la Literatura misma-, pero ahora subordinados todos al influjo directo de la cosmovisión individualista:

otras explicaciones de la cultura (...) pueden ser incorporadas (...) a nuestro sistema interpretativo. Así, la teoría de las generaciones, la crítica psicoanalítica, (...), la biográfica, la Antropología cultural, etc. (...) [El hombre situado] en cierto grado de individualismo habrá de extraer de éste, de entre las innumerables consecuencias posibles, sólo aquéllas que él esté capacitado o interesado en extraer. Y este interés (...) [procede] también de otros factores: su personal psicología, consciente o inconsciente, su biografía e incluso su fisiología, su edad, su nacionalidad o raza, la tradición en que se halla, el arte o la ciencia que practica, el público al que se dirige, la «lengua» usada, etc. (...) Por eso ha existido un romanticismo conservador y otro progresista, una poesía medieval de tipo popular y otra de tipo aristocrático, etc. (I: 172-4).

En resumen, es necesario distinguir entre causa cosmovisionaria, siempre la "racionalidad" individualista dependiente del mundo material, y una diversidad de estímulos

particulares e imprevisibles que actualizan una u otra línea de entre las posibilidades por la cosmovisión común.

3.1.4.2. La periodización literaria.

La periodización literaria de Epocas se fundamenta en las mutaciones del grado de "individualismo" y su reflejo en los sucesivos "estilos de época". Pero si la segmentación cronológica de la Literatura no presenta problemas especialmente agudos en el caso de las convencionales cinco "edades" ya citadas, correspondientes en Bousoño, que retoma un concepto de Hegel, a "saltos cualitativos" del grado de racionalidad (I: 21-2); cosa distinta es el establecimiento razonado de periodos menores, como la "época" o el muy discutido concepto de "generación", desde la perspectiva de la expresividad cosmovisionaria y el desarrollo progresivo de la racionalidad.

Bousoño introduce el concepto de foco secundario o "realidad verdadera", primera consecuencia cosmovisionaria novedosa de un momento histórico determinado, para elucidar las diferencias expresivas entre el arte de periodos contiguos que sin embargo comparten una serie de elementos.⁵²

Así, en la poesía de la Contemporaneidad (1860-1945), además del "foco primario" constituido por el grado de "racionalismo" individualista propio de la Edad Contemporánea, pueden distinguirse varios "focos secundarios" que explican, de manera exhaustiva, la compleja evolución de su lírica. Aunque un único periodo puede tener varios "focos secundarios", Bousoño recomienda limitar esta

denominación a la primera y más importante novedad producida por el grado de racionalidad individualista que distinga al periodo (II: 565). Así, el principal "foco secundario" del periodo contemporáneo radica, en opinión de Bousoño, en la "intrasubjetividad" o el interés por los fenómenos íntimos de la percepción y la conciencia. No obstante, pueden distinguirse en esta época cuatro momentos distintos, con sus respectivos "focos secundarios" menores: Parnasianismo, Simbolismo, Poesía pura y, finalmente, Surrealismo:

en el Parnasianismo y Modernismo, uno de los focos secundarios es la impresión estética, es decir, el arte, estimado por encima de la vida y de la naturaleza; (...) en la generación simbolista, el foco secundario más importante es la impresión, tal como ésta nace en nosotros; (...) en la generación de la «poesía pura» la impresión ascensionalmente modificada, llevada a una idealizante perfección. La generación superrealista irá más lejos aún en este intrasubjetivismo, y declarará «realidad verdadera» a los procesos mentales asociativos de la memoria involuntaria (II: 566).

Los más pequeños vaivenes de la historia literaria pueden ser interpretados mediante el concepto "foco secundario". En la teoría de Bousoño, se prefiere a la "generación" el concepto "periodo cronológico breve" caracterizado por un cierto grado de individualismo. Las peculiaridades de las "generaciones" jóvenes deben entenderse como versión juvenil de un grado determinado de "individualismo", al que los futuros poetas se sientan inclinados

por "estímulos" concretos, sin que ello excluya a escritores maduros de la recepción y expresión del nuevo grado cosmovisionario. Bousoño apoya su interpretación en el hecho de que son a menudo los poetas "viejos" los auténticos introductores de las novedades "generacionales": Juan Ramón Jiménez el purismo poético, Dámaso Alonso el prosaísmo, o Rafael Alberti el realismo social (I: 201):

Lo importante no es, pues, pertenecer a cierta generación, sino vivir del todo, con ánimo abierto y receptor, en cierta fecha; (...) el estilo propiamente generacional, el «juvenil», (...) es sólo uno de los conjuntos posibles de características que resulten propios del momento «breve» de que se trate (I: 200).⁵³

3.2. Métodos de Crítica literaria.

Expuesta la concepción evolutiva de la historia en Bousoño, veamos ahora las dos posibilidades de crítica literaria establecidas en Epocas: aunque más que dos tipos de crítica distintos, pueden considerarse como actividades complementarias de una misma crítica, pues cada una de ellas necesita los resultados obtenidos por la otra.

El método crítico defendido por Bousoño superpone a un análisis inmanente, centrado, a la zaga de la Escuela Estilística, en lo peculiar o diferencial de las obras literarias, una interpretación externa de esos datos mediante un amplio trabajo de

investigación histórica, literaria y cultural. El objeto de esta crítica es por lo tanto, en resumen, el significado del "estilo".

3.2.1. La "Estilística explicativa": metodología de la Crítica.

El objetivo de Epocas consiste en caracterizar un periodo literario mediante la recolección de sus peculiaridades de estilo, correspondientes a la singularidad de la cosmovisión que a través de ellas se expresa (I: 10), de manera semejante a como en algunos críticos estilísticos los "desvíos" de un idiolecto literario individual o histórico se corresponden con su temperamento personal o con su ideología.⁵⁴

A esta primera fase de reunión de "notas estilísticas" diferenciales, pertenecientes a distintos niveles -rítmicos, semánticos, retóricos, temáticos- del texto literario, sucede una segunda interpretativa que busca el significado de los "estilemas", es decir, el sentido de su utilización. Según la teoría de Epocas, la explicación del estilo será siempre el "sentimiento vital" o "grado individualista" de la época, núcleo generador de la cosmovisión (I: 14).⁵⁵

Así, escribe Bousoño, uno de los temas principales de la literatura romántica, el "color local", lo popular, el folclore, lo nacional o regional, se interpreta como consecuencia de la preferencia cosmovisionaria por lo característico, personalizado o concreto, en repudio de la abstracción racionalista de la Ilustración; pero determinado -paradójicamente- por el auge de la

racionalidad individualista y su atracción por lo individual y lo concreto (I: 27).

3.2.2. "Sistema" y "estructura" cosmovisionarias.

Debemos exponer los conceptos de "estructura" y "sistema" cosmovisionarios, asociados en Bousoño a dos fases o tipos de crítica literaria, estructural y explicativa. Estos dos caminos críticos pergeñados por Bousoño corresponden, en enlace orgánico con la Teoría de la expresión poética, a las dos leyes de la expresividad literaria, "asentimiento" y "modificación lingüística".

Bousoño denomina "estructuras cosmovisionarias" a los documentos en que se expresa una "cosmovisión", es decir, al conjunto de obras culturales de un periodo que constituyen la manifestación o realización concreta del "sistema de posibilidades" de la cosmovisión correspondiente. Los textos que constituyen la "estructura cosmovisionaria" del Romanticismo se relacionan entre sí, componiendo un tejido cultural interdependiente:

el sistema cosmovisionario, siempre de innúmeras posibilidades, al realizarse concretamente según algunas de ellas, puede ser interpretado, sólo en cuanto al conjunto formado por esos elementos que ya se han convertido en realidad, (...) sincrónicamente, como un grupo de realidades simultáneas, es decir, en cuanto «estructura» (I: 205).

De esta manera, el corpus literario de una época forma un único texto, tal como se defendía en la Teoría de la expresión poética: las estructuras cosmovisionarias, escribe Bousoño,

presentan sus simultáneos componentes en recíproca oposición y en limitación asimismo recíproca, acotando, de este modo, un determinado campo semántico que les resulta propio. La significación de cada uno de los términos es entonces función de la de los otros; depende, en efecto, de la que ellos tengan en el instante actual. No hay, pues, jerarquías: todos los elementos, incluido el grado individualista, asoman con idéntica importancia (I: 205).

La "estructura cosmovisionaria" es, por lo tanto, el tejido en el que las "notas de estilo" de la primera fase del método crítico de Bousoño adquieren su valor expresivo; o bien, utilizando la terminología de la Teoría, el contexto en el que aparece su valor "modificador" expresivo, correspondiente a la "primera ley" de la poesía (I: 207-9).

Frente a la "estructura cosmovisionaria", el "sistema cosmovisionario" no es un corpus de textos, sino una reconstrucción explicativa, de tipo causal o lógico, del perfil de posibilidades de la cosmovisión, que llevará a aclarar el sentido expresivo de los "estilemas". El "sistema cosmovisionario" del Romanticismo será, por lo tanto, el organismo de razones que, en orden causal inverso al de la investigación estilístico-explicativa, justifiquen las peculiaridades literarias -géneros poéticos, motivos, temas, elementos formales, actitudes teóricas- de la literatura romántica.

Así, el elevado grado de "individualismo" de los románticos, enemigos de la abstracción, explica su interés por lo folclórico, lo popular, lo regional o nacional; una segunda línea cosmovisionaria conduce, impulsada por la afición por lo concreto, hacia la sentimentalidad íntima, lo irracional y onírico, la endopatía, la fe. Una tercera consecuencia del "individualismo" repudia el universalismo ucrónico de la Ilustración desarrollando el historicismo, amante de lo particular y diferente; a su vez, el historicismo dirige la atención de los románticos a la valoración del "yo", explicando los rasgos de subjetivismo, sinceridad, intimismo, antirrealismo, inspiración, impresionismo artístico, etc., del periodo (I: 26-48).

El "sistema cosmovisionario" romántico permanecerá inalterado, desarrollando una u otra de sus posibilidades, en tanto que el grado de racionalismo individualista que lo ha originado no pase del estadio en que se encuentre a otro cualitativamente mayor:

Las cosmovisiones forman sistemas exclusivamente cuando las examinamos (...) desde un punto de vista genético: cada elemento se relaciona, en tal caso, con otro que le es anterior, si no históricamente, sí desde una perspectiva lógica. (...) Mientras el individualismo pase de cierta graduación y no llegue a otra, el sistema permanece inalterable. Podrán nacer, de hecho, brotes nuevos, ramas nuevas o nuevas características, pero el sistema (que es siempre un haz de posibilidades genéticas, de las que sólo algunas se dan en la realidad efectiva) no variará (I: 204).

La distinción entre "sistemas" y "estructuras" -que no pasa de ser un apunte teórico no aplicado concienzudamente en Epocas- se justifica, según Bousoño, en la correspondencia que permiten establecer con las dos leyes de la expresividad literaria expuestas en la Teoría de la expresión poética, así como con los dos tipos de acercamiento crítico a la Literatura mencionados.

El primero de ellos o "crítica estructural" estudia el valor expresivo de los elementos estilísticos del texto literario, entendidos como "modificaciones" en relación con el contexto más amplio en que se insertan: la "estructura cosmovisionaria" o corpus de realizaciones de las posibilidades de una cosmovisión. Este tipo de crítica se relaciona, obviamente, con la "primera ley" de la expresividad estudiada en la Teoría, la ley de la "sustitución" o modificación poética.

El segundo tipo de crítica, la crítica explicativa o "sistemática", se ocupa de explicar las causas del perfil del arte en una determinada época. Su objeto es, pues, alumbrar el motivo de nuestro "asentimiento" hacia ellas, descifrar el sentido de su valor estético o expresivo (I: 207-9).⁵⁶

3.2.3. Examen crítico de la poesía contemporánea.

Intentaremos ejemplificar el conjunto de la teoría historiográfica y crítica de Bousoño esquematizando su análisis de la poesía "contemporánea", aquella que, prefigurada en el Romanticismo, discurre desde el decadentismo de Baudelaire hasta el estallido de las vanguardias históricas (I: 231-89).

El grado racionalista que determina la cosmovisión y el individualismo es el inaugurado en la "época contemporánea", abierta con el Romanticismo literario y las conocidas revoluciones industriales y políticas. La transformación de las condiciones materiales de la vida social -desaparición de los privilegios de clase legales, nuevos sistemas políticos incipientemente democráticos, desarrollo de la tecnología de las comunicaciones y de la industria, importantes avances científicos (I: 33)- impulsan un nuevo sentimiento de "individualismo", cuya confianza en las posibilidades del ser humano se incrementa, tanto desde el punto de vista social -utopías políticas y revoluciones progresistas-, como desde la perspectiva personal -vindicación de la subjetividad, de la conciencia íntima, del sentimiento propio-, tejiendo el "sistema cosmovisionario del periodo (I: 28-38).

En el análisis de Bousoño, el "foco secundario", o primera consecuencia racionalista novedosa del periodo es la "intrasubjetividad", la atención a la fenomenología espiritual subjetiva:

En el momento «contemporáneo» (...) el foco secundario más importante es la intrasubjetividad, [que] (...) nos aclara efectivamente en la poesía el irracionalismo verbal o simbolización, la sugerencia, el pudor (impersonalización, distanciación) y la autonomía del paisaje (II: 536).

En efecto, el interés por lo individual - también uno de los procesos propios de la racionalidad (I.3.1.1.1)- centra la atención

del poeta no ya en la subjetividad personal, como sucedía en el Romanticismo, sino en el interior de la conciencia, en la "impresión"; en torno a ella giran las sucesivas corrientes poéticas de la época:

durante el periodo simbolista se tratará de la impresión sin modificaciones; durante el periodo de la poesía pura, tal impresión se transfigura en ascensión arquetípica; y en el superrealismo nos encontramos frente a las asociaciones de la memoria involuntaria (I: 233).

Un primer rasgo formal que traduce el interés por lo intrasubjetivo es el irrealismo antimimético -siendo la imitación principio aún respetado en el Romanticismo, en tanto que productora de "sentimientos" personales-, que provoca el illogicismo de la poesía simbólica, las distorsiones de la escuela expresionista, la expresividad ilógica de la sinestesia, o el "creacionismo" vanguardista. No es extraño así encontrar un poema que se anuncia como "retrato"; pero que consiste exclusivamente en cadenas de sugerencias y sugerencias simbólicas: el "Verlaine" de Canciones (1921-1924) de F.García Lorca:

La canción
que nunca diré
se ha dormido en mis labios.
La canción
que nunca diré.

Sobre las madreselvas
había una luciérnaga,
y la luna picaba
con un rayo en el agua.

Entonces yo soñé
la canción
que nunca diré.

Canción llena de labios
y de cauces lejanos.

Canción llena de horas
perdidas en la sombra.

Canción de estrella viva
sobre un perpetuo día (I: 235).

Un segundo rasgo estilístico de la poesía contemporánea es la contención, el distanciamiento o pudor (I: 237-50). Esta frialdad aparece paradójicamente, según Bousoño, en la presentación impersonal de lo íntimo, adoptando diferentes artificios formales: la aparente autonomía de los elementos del mundo natural - explicable gracias a la primacía de la impresión sobre su organización conceptual- y la psicologización del paisaje:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta (A.Machado; I: 248-50);

el uso de formas verbales impersonales, como el infinitivo:

¡Salir por fin, salir
a glorias, a rocíos
(certera ya la espera;
ya fatales los ímpetus),
resbalar sobre el fresco
dorado del estío
-¡gracias!-... (J.Guillén, "La salida"; I: 241);

la oración impersonal o elíptica, sin sujeto poemático:

¡Tocados de otros días,
mustios encajes y marchitas sedas;
salterios arrumbados,
rincones de las salas polvorientas (A.Machado LXXI; I: 242);

o la utilización de segunda o tercera personas gramaticales con valor implícito de primera persona:

Primero, ¡con qué fuerza
las manos verdaderas!

La verja se ha cerrado.
Se cruzan solitarios
el corazón y el campo.

¡Con qué porfía luego
las manos del recuerdo... (J.R.Jiménez, "Adios"; I: 238-9);

Desde un rincón sentado,
mira la luz, la hierba (L.Cernuda, "Jardín"; I: 242).

Según Bousoño, el hiperdesarrollo del intimismo es la causa directa de la voluntaria distanciación del poeta, también "estimulada" por la reacción contra la impúdica grandilocuencia de la poesía anterior:

La antipatía al impudor romántico y la despersonalización y objetivización capitalistas son sólo los impulsos o alientos para que los poetas extraigan del gran intimismo contemporáneo que ahora experimentan la posibilidad descrita... (...) Interesará entonces la impresión, no quien la tiene; no el yo, sino sus contenidos. No habrá ya, pues, subjetivismo, sino intrasubjetivismo (I: 246-7).

Un tercer rasgo, el predominio del impresionismo, se justifica también por la intrasubjetividad individualista en su preferencia de la sensación momentánea y pura a la figura clásicamente imitada; así en Juan Ramón Jiménez:

Un oro distante
solitario y príncipe,
un oro en espíritu
que casi no existe ("Un oro", I: 251).

Comenta Bousoño:

De tomar el paisaje de esa forma independiente y de por sí, podrá pasarse (...) al recreo en la mera sensación. La sensación y el sentimiento son siempre actuales: un matiz que ahora veo y que enseguida pasa a ser otro y acaso la emoción que ese matiz suscita: he aquí el instantaneísmo y la matización inherentes a los impresionistas (I: 250).

De aquí también la preferencia por otro procedimiento típico, la **sugerencia lógica**, insinuación lúcida o razonable por oposición a la irracionalista del simbolismo (I: 252-65) (I.2.2.1.1.). Según Bousoño, la "sugerencia lógica" adopta diversidad de fórmulas: la descripción sintética de una realidad a través de algunas de sus notas o "enumeración impresionista":

Pasaba, oro y hierro, el cortejo de los paladines"
(R.Darío, "Marcha triunfal"; I: 254);

la tendencia a comienzos y finales poemáticos abruptos:

No se callaba la fuente,
no se callaba...
Como vena
de la noche, su barrena,
plata fría,
encogía
y estiraba...
Subía,
bajaba,
charlaba. Y nadie sabía
lo que decía.

Cuando la aurora volvía... (M.Machado, "Dice la fuente"; I: 259);

y, finalmente, la "ruptura de puentes lógicos" en el discurso: así, en el segundo "Sueño dialogado" de A.Machado:

Mi corazón está donde ha nacido
no a la vida, al amor, cerca del Duero.
¡El muro blanco y el cipres erguido!;

el abrupto tránsito al último verso, una perífrasis de "cementerio" en brusca contraposición con el pasaje anterior (I: 261-2).

La "causa cosmovisionaria" de la "ruptura lógica" es, de nuevo, el "intrasubjetivismo":

La sugerencia es, justamente, fidelidad a la impresión (...), no al mundo objetivo. (...) El artista contemporáneo, despreciador y anulador de la objetividad en nombre del intimismo intrasubjetivo, en nombre de la impresión, se hace fiel a ésta y no a aquél. La sugerencia será la consecuencia de tal hecho (I: 264-5);

pero la utilización del procedimiento viene también impulsada por "estímulos" inmanentes: la modificación del material artístico; así como extraliterarios: la rapidez y brusquedad de la vida moderna (I: 262-5).

Próximo a la parquedad de la sugerencia lógica se encuentra otro peculiar "procedimiento" contemporáneo: la **supresión** de la **anécdota**, es decir, la reducción de un objeto o una realidad a su núcleo esencial (I: 265), ejemplificada con el siguiente poema de Juan Ramón Jiménez:

Como una rosa de la aurora
surjió ante mí.

Tenía una
lumbrarada suave y rosadora
lo mismo que la luna
cuando muere en el alba...

-Era una hora
tranquila, de esas que en el sueño
brota el vivir; cuando es el universo un mago
transtorno, y es el alma como un inmenso lago
con orillas de oro-.

-Sé mi dueño,
le dije; ten tu paso
y haz en mi corazón tu nido.
Pero fugaz, como una rosa del ocaso,
había desaparecido (I: 266).⁵⁷

La especificidad de este recurso -ocasionado también por la "intrasubjetividad"- en la poesía pura de Salinas, Guillén o Juan Ramón, consiste, escribe Bousoño, en la modificación perfeccionista, arquetípica o esencial de las impresiones. Menos que la percepción bruta u objetiva de los fenómenos en el sujeto, interesa al poeta su representación pura, abstraída de toda contingencia:

la poesía pura considera (...) realidad verdadera a la impresión de la cosa en mí en cuanto que la recreo y llevo intemporalmente a quieta perfección, en la que el objeto se configure con rotunda nitidez. El impresionista es, pues, un realista de la impresión: pinta a esta tal como surge en su conciencia. El poeta puro, al revés, resulta un idealista de la impresión, pues la muestra no como ella es sino como debiera ser. La poesía pura resulta, en fin, de contrariar (...) los postulados del impresionismo: es, evidentemente, una reacción frente a él (I: 271).

Otro proceder retórico de la poesía contemporánea, el sentido de la composición, resulta especialmente perceptible en el contraste entre la cuidada distribución de los materiales poéticos y su fuerte carga irracionalista o simbolista. Aunque el "sentido compositivo" puede entenderse, de manera general, como "control poemático" del material lírico, Bousoño se limita, por claridad, al análisis de las simetrías y las repeticiones (I: 272). Uno de los ejemplos transcritos es la "Canción china en Europa", de F.García Lorca:

La señorita
del abanico
va por el puente
del fresco río.

Los caballeros
con sus levitas
miran el puente

sin barandillas.

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de idioma blanco.

Los grillos cantan
por el oeste.

(La señorita
va por lo verde).

Los grillos cantan
bajo las flores.

(Los caballeros
van por el norte) (I: 276-7).

A diferencia de las técnicas poéticas estudiadas arriba, la "causa cosmovisionaria" del procedimiento es la "racionalidad", aplicada a materiales simbólicos. Ello implica un paso adelante respecto de la poesía romántica al evidenciar una concepción más abierta y certera de la "racionalidad", que -tal como sostenían el "raciovitalismo" y "perspectivismo" orteguianos- no desdeña ya sus márgenes irracionales (I: 281-3).

Una última técnica contemporánea, la "originalidad" y sorpresa buscadas por las corrientes esteticistas y vanguardistas de primeros de siglo, perceptibles en muchos de los poemas ya citados, puede explicarse directamente también, escribe Bousoño, por el interés individualista en la innovación personal y la exhibición sorprendente (I: 283).⁵⁸

3.3. Valoración crítica de Epocas Literarias.

Epocas literarias engarza con otros dominios del pensamiento literario de su autor principalmente en dos postulados fundamentales: la significación artística y la índole simbólica no ya de la expresividad literaria, sino de la totalidad de la Cultura (Apéndice III). En cuanto a lo primero, Bousoño extrapola la naturaleza en último término "comunicativa" del texto artístico al dominio histórico, y hace corresponder los perfiles de la escritura literaria de un periodo cualquiera con sus más íntimas preocupaciones, expresadas de manera similar a como el autor literario se convierte en interprete de la vida a través de su obra. La visión de la Crítica expuesta en Epocas corresponde así con la teoría del Arte como reflejo de la vida histórica (J. Jiménez 1986: 167-78), de intención claramente didáctica y explicativa: la apreciación razonada de la obra literaria y la clarificación didáctica de su razón de ser.

No es imposible tampoco, nos parece, entender como correlato de la intuición "metaconceptual" de lo poético defendida en la Teoría la índole irracional o raciovital de las "cosmovisiones"

históricamente expresadas a través del Arte. Si la poesía sugiere o simboliza aquello inapresable por los instrumentos cognoscitivos habituales, también los estilos históricos traducen no la ideología oficial de una época, sino su inmediato saberse en un mundo de unas posibilidades determinadas. Aunque sea la "racionalidad" el motor de esos sentimientos e intuiciones cosmovisionarias, lo que el Arte dice consiste, en último término y como ya sucedía en la Teoría, en la "contemplación de una emoción" directamente referida a la vida, más compleja o rica de lo que puedan cifrar las ideas o los dogmas.

Ya que no podremos extendernos a propósito de la práctica crítica de Bousoño en nuestro capítulo II, que se centrará en su pensamiento teórico, expondremos a continuación una rápida valoración de Epocas. La principal aportación del libro consiste, nos parece, menos en la novedad de sus conceptos teóricos o en sus planteamientos críticos, muy próximos a Ortega y a la práctica crítica de la Escuela estilística, como señalamos arriba, que en el valor ensayístico con que se aplica la hipótesis histórica expuesta no sólo a textos literarios de muy distintos periodos, sino al desarrollo de la Cultura con mayúsculas.

La necesariamente breve ejemplificación literaria de la doctrina de Epocas, cuya fundamental intención didáctica puede en ocasiones presentar el texto literario reducido a una serie de rasgos básicos sabidos por el especialista, se compensa no ya con la restante y dilatada producción histórico-crítica del autor, sino de manera especial con irresumibles páginas de interpretación cultural, que no pueden por menos de interesar y sorprender. En

ellas, con notable erudición y una ambición hermenéutica diríamos que freudiana, Bousoño pone en relación el desarrollo histórico de diferentes disciplinas, algunas de ella tan alejada de la Literatura como las científicas, con el panorama cosmovisionario y el grado racionalista correspondiente.⁵⁹

Un intento semejante corre en ocasiones el riesgo de caer en generalizaciones, aunque ello sea casi siempre un necesario paso previo en el establecimiento de las relaciones internas de las diferentes ramas de la Cultura, objeto último de la teoría simbólica planteada por Bousoño; creemos no obstante que la extraordinaria -y en ocasiones exhaustiva, documentación presentada, su valiente interpretación y, finalmente, la novedad de la argumentación personal que la sustenta, hacen de Epocas una brillante conclusión de los estudios literarios de Bousoño.

NOTAS

1. Los estudiosos americanos hacen prevalecer la estructura invariable de la forma literaria a la experiencia estética del texto, en ocasiones maliciosamente ridiculizada como criterio teórrico: "A.E.Housman en una conferencia dice -es de esperar que irónicamente- que la buena poesía puede reconocerse por el calofrío que produce en el espinazo. Esto está a la misma altura que las teorías dieciochescas que medían la calidad de una tragedia por la cantidad de lágrimas derramadas por el público" (1948: 250). No obstante, M.Rubio Martín ha defendido recientemente con ardor un punto de vista opuesto: "no se puede definir lo poético sin tener en cuenta el efecto que lo produce (...) el poema es un producto simbólico que utiliza como medio de expresión el lenguaje verbal sin olvidar que su marca determinante es su efecto estético-poético" (1991: 109-10).

2. J.Gil de Biedma rechazó humorísticamente estas ideas de Dámaso Alonso y Bousoño, especialmente la asimilación de la conciencia a lo conceptual y la incompatibilidad de pensamiento y lírica (1960: 160-8): "Una vez aprisionada la realidad de nuestra vida mental en ese rígido esquema, como por principio se admite que los elementos conceptuales no son en sí valores poéticos positivos, no estamos ya demasiado lejos de la visión del poeta, en acto de escribir, como un mentecapto o como un imbécile qui a une lyre a tous les étages du coeur" (1960: 163).

3. Bousoño subsume en su concepto "lengua" los términos sosirianos "lengua" y "habla": no hay necesidad, escribe, de distinguir entre realizaciones efectivas de habla y el sistema lingüístico común que las posibilita, puesto que ambas se caracterizan por su respeto a una constitución estructural y a unos valores semánticos comunes: "La palabra "sillón" (...) o la frase "este sillón es muy hermoso", donde las relaciones entre las diversas palabras y su respectiva significación se moldean según un esquema sintáctico previo, común a todos los hablantes hispánicos, son para nosotros signos de "lengua", lo mismo: a) si permanecen en el acervo de la memoria colectiva, presto a su empleo, que si b) los pronuncio en un momento dado" (I: 98).

4. Añade: "llamar "plano real" a "mano blanca" es admitir que la realidad a que el poeta se refiere está expresada ya con ese sintagma sustantivo-adjetivo. Y, como hemos llagado a saber, no es así: decíamos que la verdadera realidad (el matiz de color percibido) sólo nos parece que se formula propiamente con la palabra "nieve", esto es, con el sustituyente. "Mano muy blanca" es, precisamente, el sintagma que el poeta rechaza por su carácter evidentemente genérico, por su impropiedad: es el sustituido" (I: 107).

5. En el caso en que se trate de un autor de otra época, se añade la condición de la congruencia con la cosmovisión del momento (II: 117-28).

6. Tomamos el texto de la versión musical de K.Weill, Die Dreigroschenoper, "Die Seeräuber-Jenny oder Träume eines Küchenmädchens": "Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen / Und ich mache das Bett für jeden. / Und Sie geben mir einen Penny, und ich bedanke mich schnell / Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel / Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden. / Und sie wissen nicht, mit wem Sie reden. / Aber eines Tags wird ein Geschrei seim am Haten / Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei? / Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern / Und man fragt: Was lächelt die dabei?" (1982: 60).

7. "Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land / Und werden in den Schatten treten / Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür / Und legen ihn in Ketten und bringen ihn mir / Und mich fragen: Welchen sollen wir töten? / Und mich fragen: Welchen sollen wir töten? / Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen / Wenn man fragt, wer Wolh sterben muß. / Und da werden Sie mich sagen hören: Alle! / Und wenn dann der Kopf fällt, sage ich: Hoppla!" (1982: 62).

8. Bousoño es terminante en este punto: "a quien asentimos o disentimos es al poeta, no propiamente a lo que dice, o sólo a lo que dice en la medida en que ese decir manifiesta las deficiencias o suficiencias de quien nos habla en el poema figurando ser el autor" (II: 39); y más adelante: "el asentimiento se halla referido siempre al autor, y no a las ideas, o sólo a las ideas en cuanto que éstas muestran la deficiencia humana del autor" (II: 117).

9. Esta aquiescencia del poeta a la voz poemática se dobla en una segunda aquiescencia del lector de la superposición de poeta y voz narradora en el poema. Escribe Bousoño que en poesía es necesario "aprobar o asentir la asunción o apropiación que de ese personaje [la voz poemática] ha hecho el autor. Pero tal cosa sería imposible si nosotros, con carácter previo, no hubiésemos, por nuestra parte, asentido a tal personaje con idéntica plenitud y en el mismo sentido que vemos hacerlo al autor" (II: 58).

10. Según Bousoño, el juicio de idoneidad poética o asentimiento -en absoluto un juicio crítico de calidad literaria (II: 34-5)- es una operación implícita: se trata más bien de un "no disentimiento", "porque al fraguar ante materia evidente no llega ni aún a formularse en nuestra conciencia y sólo se encuentra en ella bajo especie de implicación, y por tanto en forma negativa: asentimos en cuanto que no disentimos. De ahí que no diésemos con su existencia, sino al comparar la poesía con el chiste. Porque el chiste se fundamenta en lo contrario, según hemos visto: en un disentimiento por parte del lector u oyente" (II: 27-8).

11. El efecto de la consecución de esta comunicación, el denominado "placer estético", se define como una reacción psicológica secundaria: "la expresión adecuada que para esa comunicación se requiere se acompaña, secundariamente, de un desprendimiento de placer, en el que coinciden autor y oyente o lector. Este desprendimiento placentero es propio de toda expresión idónea de un conocimiento: hasta del puramente conceptual, no poético. (...) El placer estético, o como lo denomina, acaso más certeramente, Sartre, la "alegría estética", quizá proceda, a mi juicio, de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo" (I: 19).

12. Así en la caracterización de la representación poética como obligada imitación, "en cuanto a la materia comunicada", de "la índole de los contenidos anímicos reales" (I: 90), en contraste con concepciones poéticas experimentalistas, o con la "poesía colectiva" del surrealismo (O.Paz 1956: 246). Cf. II.2.5.2.

13. "yo entiendo algo que he de suponer alguien dice en el mismo sentido en que yo lo entiendo, pues todo dicho supone un decidor y todo entender supone en el sujeto que entiende la creencia en la identidad entre lo entendido y lo dicho" (I: 46).

14. Escribe Bousoño: "la intuición que pasa al lector (...) ¿lo ha imaginado realmente el poeta (...) tal como en el lector aparece, o, por el contrario, a veces lo que llega al lector no ha estado antes en la mente del autor, o no ha estado de manera idéntica a como en el lector se da, aunque éste tenga la impresión contraria?" (I: 38).

15. "El lenguaje no es, como la pincelada de un pintor o el acorde de un músico, un material, en un cierto sentido, seguro y firme, sino un material inconsistente, blando y poco de fiar. Tiene algo de indecoroso: fluye. Y esa fluencia suya trastorna retroactivamente la palabra dicha por el poeta en un tiempo concreto y en diversa situación lingüística" (II: 363).

16. O también: "quien habla en el poema es un personaje que se nos figura irrealmente que es el poeta, aunque sepamos que realmente no lo es, y quienes viven en la novela son también personajes a quienes concedemos el honor de hacer como que sostenemos con nuestra verdadera fe" (II: 43).

17. Y ello, creemos nosotros, en un doble sentido: tanto en virtud de la asimilación de "narrador" y autor real por parte del receptor, como a causa del "asentimiento" identificativo o ilusión estética de comunicación.

18. Escribe Bousoño: "[La poesía] no fue casi nunca expresión inmediatamente vivencial. Y aún en estos casos habría que matizar, pues el hecho de que los poetas usen generalmente el verso para manifestarse, está diciendo ya que las vivencias que se comunican

han sufrido una honda elaboración, cuya índole no puede ser más que imaginaria" (I: 27-8).

19. Recuérdese que, según Bousoño, la "apracticidad" es también una propiedad del plano inmanente de la poesía: "Tratándose de poesía, la practicidad vitanda es, sin duda, el mundo de lo conceptual, en cuanto que el concepto se refiere como fin a un objeto. La practicidad es, pues, ese plano en el que el concepto asoma como verdadero o como falso" (I: 85).

20. O, en otro lugar: "Si las frases deshilvanadas e insensatas del poema más superrealista emocionan es porque tal emoción resguarda y encierra un sentido inteligible capaz de ser penetrado. De otro modo, esas frases inconexas (...) se relacionan, a través de la emoción, con un subyacente e invisible fondo, cuya plasmación conceptual dice algo posible en nuestro mundo humano" (II: 144).

21. O también: "al poeta le exigimos lo que no tenemos por qué exigir en esa proporción y en ese plano a todos nuestros prójimos: madurez ética (...) y sentido de la humana responsabilidad (...). El arte aduce un personaje imaginario que debe responder de la vida, hacerse cargo de sus líneas de de fuerza sustanciales (...). [Exigimos de él] un comportamiento conforme al código moral indispensable para que la vida no descienda a una graduación peligrosa" (II: 152-3).

22. Bousoño insiste en esta misma idea en el epígrafe introductorio de una de las secciones de su hasta hoy último poemario publicado, Metáfora del desafuero: "¡Cómo iba a emocionarnos tanto la infinitud y belleza del mar, visto desde un acantilado en una tarde que parece detenida en su plenitud, si no nos supiésemos deficientes, limitados, perecederos...! Qué duda cabe entonces de que el mar expresa, aparte de su enorme belleza y sus significaciones de claridad, los graves supuestos que los hacen posibles, esa oscuridad, ese sufrimiento..." (1989: 137).

23. Este es el motivo de que la "visualización" se intensifique en el "simbolismo de irrealidad" -una de las dos modalidades de simbolismo distinguidas por Bousoño (I.2.2.3)- basado en la incongruencia o agramaticalidad semántica: a mayor "irrealismo", mayor visualización (IRR: 336).

24. M.Riffaterre aborda a propósito del surrealismo, desde una perspectiva radicalmente opuesta a la de Bousoño, esta misma técnica literaria: "automatic writing was intended and practiced as a method of putting an end to the literary tradition that prized conscious, calculated writing, which is to say, denied the generative power of the text itself, of the language own dynamics" (1978: 70).

25. Hay una segunda definición de "expresado simbólico": "aquello que el simbolizador, a su manera irracional, predica muy indirectamente de la realidad de que se trate; o sea, a través

justamente de la emoción simbólica. En nuestro caso (...) la pequeñez, gracia e indefensión del pajarillo de referencia" (SUP: 77).

26. "El hallazgo del simbolizado C era sólo, diríamos, una cuestión lingüística: se trataba de dar con la palabra que mejor conviniese a nuestro sentimiento (...). El hallazgo del expresado simbólico (las cualidades reales B1 B2 B3 ...Bn) resulta, en cambio, más espinoso, y se ofrecen, en principio, como un enigma acaso nunca (...) resuelto" (IRR: 61).

27. La lista completa de Superrealismo comprende diecinueve propiedades. Realzamos aquéllas que Bousoño cita como más importantes (SUP: 113-114). Cf. también abajo, nota (30).

1ª: no lucidez.

2ª: no descreimiento.

3ª: no estar afectadas ninguna de las ecuaciones por la posibilidad de disentiimiento.

4ª: posible inesencialidad de la relación metafórica, sinecdóquica o metonímica entre dos miembros contiguos.

5ª: seriedad.

6ª: realismo de los miembros ecuacionales.

7ª: realismo de la ecuación como tal.

8ª: totalitarismo.

9ª: ambigüedad y disemia.

10ª: capacidad proliferante.

11ª: salto a otro ser desde la primera ecuación $A = B$.

12ª: inconexión lógica, en realidad desde el segundo miembro y evidentemente desde el tercero ($A [= B = C]$).

13ª: inadecuación emocional del simbolizado respecto del simbolizador.

14ª: descomposición de todo miembro seguido de otro en dos porciones A1 y A2 de las que la segunda no se parece en nada al miembro precedente.

15ª: transitividad emotiva

16ª: transitividad de las propiedades y de las porciones o totalidad de los significados.

17ª: reciprocidad metafórica.

18ª: misterio de la emoción simbólica.

19ª: visualidad del simbolizador.

28. Bousoño cita la introducción de C.G.Jung a Victor White, God and the Unconscious, en Collected Works, II, Londres, 1958, p. 306.

29. Debe recordarse aquí uno de los más importantes postulados de la Teoría de la expresión poética: que lo poético precisa de un asentimiento racional a la enunciación, y que la eventual inesencialidad o indecuación del mensaje puede frustrar su poeticidad si esta inesencialidad es percibida conscientemente. Es el caso de las metáforas construidas sobre el significante, los "juegos de palabras", habituales recursos cómicos susceptibles no obstante de delicadas sugerencias poéticas: "las metáforas o las

metonimias que serían productoras de hilaridad en la conciencia resultan conducentes a la emoción poética y no a la risa cuando se suscitan en los procesos preconscientes" (SUP: 91-2).

30. "Irracionalismo" y "seriedad identificativa" suponen, provocan o implican el resto de propiedades de la asociación preconsciente, citadas en la nota (27): los "saltos identificativos", o transiciones inconscientes a esferas racionalmente inconexas: por ejemplo, desde negrura a noche y a ceguera; la "polisemia" y posible "contradicción" entre "simbolizador" y "simbolizado", por ejemplo entre "caballo negro" y "muerte"; la "inconexión" lógica y emotiva, puesto que cualquier ecuación, al ser confundente y total, implica la equiparación de A con "no A" -esto es: $A = B$ en cuanto "no A" (SUP: 103)-, garantizando la doble inconexión en cuanto haya una sola asociación preconsciente (SUP: 102), aunque no haya limitación teórica de número de miembros de la cadena (IRR: 218); el "totalitarismo" y la "reciprocidad", es decir, la indiscriminación de los planos real y figurado en la cadena asociativa preconsciente, donde no hay jerarquías lógicas (SUP: 107); la "proliferación", tendencia a la multiplicación de las asociaciones o capacidad de los términos asociados para emitir nuevas metáforas de igual rango; y, finalmente, la "transitividad": si $A=B$ y $B=C$; entonces $A=C$ y $C=A$. Esta última propiedad es la explicación cabal de la posibilidad de identificación emotiva entre simbolizador y simbolizado: "Si hay seriedad en tales ecuaciones, dado un proceso $A [= B = C = D = \dots Z]$, es evidente que todo A estará en todo B, en todo C, y así sucesivamente hasta llegar a Z. Pero también será verdad lo opuesto: y así, todo Z (...) estará, por los mismo motivos de seriedad y comunicación perfecta y completa o "transitiva", en todo A. Este hecho transitivo (...) se constituye, por lo pronto, como la causa inmediata de que el simbolismo (...) pueda emocionarnos" (SUP: 108).

31. Recuperando el argumento desautomatizador de la Teoría, Bousoño especifica que el "absurdo" de la primera operación contextual desbarata las expectativas lingüísticas del receptor, oponiéndose a la tendencia pragmática de la mente humana. El receptor justifica este primer absurdo mediante la incoación del proceso asociativo preconsciente (SUP: 202-5). Así pues, el "absurdo" aparece como "causa", más que como "marca" inmanente, del simbolismo.

32. En el texto de Lorca, "aunque lo esencial sea la asociación irracional (...), existe también un significado lógico, que no tiene que ver nada con el primero (...) por lo que la emoción (relacionada con la significación irracional) se nos aparece como "inadecuada" con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta" (IRR: 24).

33. En el ejemplo primero, la fractura semántica irrealista aparece en función sintáctica de predicativo: "el hombre vivió fúlgido"; en la segunda, se produce en la relación entre sujeto y predicado: "manos que murieron", etc. Bousoño advierte que la diferencia entre "imagen" y "visión" es fundamentalmente de estructura gramatical:

comparación frente a atribución, predicación o complementación. Así, las sinestesias pueden presentarse en cualquiera de las dos estructuras: compárese la "visión" de R.Darío: "música que huele a jazmín"; con las "imágenes visionarias" "música que es olor; sonido que es fragancia" (IRR: 99; y cf. pp. 116-9).

34. La dificultad de clasificación de algunos ejemplos proviene de la posibilidad de gradación de su rasgo distintivo, la inverosimilitud. La duda "habrá forzosamente de aparecer siempre que se dé una zona, asimismo penumbrosa o dudosa, en la inverosimilitud misma de que se trate. En otras palabras: como la inverosimilitud (...) tolera la gradación, el símbolo no ofrecera vacilación posible cuando la inverosimilitud sea grande, pero sí cuando ésta se manifieste como leve" (IRR: 128).

35. La interpretación de Bousoño -el "simbolizado"- es como sigue: "Nada importa ya que el placer colme tu vida, o bien que el agrio sufimiento entitie tu vivir; nada importa porque tú tienes un conocimiento más hondo de ti mismo ("tú sabes la secretas galerías del alma", etc.), conocimiento que te sitúa por encima y más allá de placer y dolor" (IRR: 113). Véanse otros ejemplos de detalladísimas exégesis de poesía simbólica en A.Alonso (1940).

36. Desde La poesía de Vicente Aleixandre, un análisis muy semejante es realizado por Bousoño a propósito de la "adecuación" entre "fondo y forma", visible en ritmo, sonidos, sintaxis, "imágenes del significante" y onomatopeyas. Estos procedimientos, escribe Bousoño, pueden considerarse como "imágenes visionarias" cuyos planos estarían constituidos por el significado semántico (A) y el material significante (E). Su simbolismo proviene del hecho de que la relación entre ambos planos es estéticamente efectiva antes de que la razón descubra su justificación (IRR: 165-8).

37. "en el caso no vanguardista, (...) el lector se emociona frente al primer elemento del discurso en la misma dirección y en el mismo modo que el poeta, por lo que va siguiendo a este con fidelidad en su traslado preconsciente (...). Lo que sucede en el Superrealismo es que, al revés, el originador aparece ante el poeta (...) de un modo exclusivamente subjetivo, o sea, como lo que poemáticamente no es aún. Diríamos que el poeta (...) resulta, en estos casos, un "mal" lector, lee "mal", se "equivoca", desde el punto de vista poemático, en su lectura del originador" (SUP: 147-8).

38. Importa apuntar aquí la inespecificidad de la "escritura automática" como rasgo central del Surrealismo en Bousoño, ya que la mayor o menor relajación del control racional del artista sobre el texto es, en su opinión, una técnica compartida por todo el simbolismo literario posterior a Baudelaire: "Decir «escritura automática» es lo mismo que decir (...) «ausencia de control racional», o sea, lo mismo que decir «proceso preconsciente», «irracionalismo». Según vimos, el Superrealismo no queda

especificado (...) por la escritura automática, sino por (...) [su modo o registro" (SUP: 374).

39. Bousoño acuña dos términos para expresar esta diferencia y distinguir entre la simbolización "sincrónica" del irracionalismo no surrealista y la "anacrónica" o "retroactiva" del Surrealismo: "en la disemia heterogénea conexa ["los caballos negros son"] (...) recibimos simultáneamente, «sincrónicamente», los dos sentidos, el lógico y el irracional, porque su simbolismo es «actual», ya que se nos hace sensible en el momento justo de leer el simbolizador que lo encierra" (SUP: 131). Mientras que en el texto surrealista de Aleixandre, "el originado «noche» ha presionado sobre el originador «no me ciñas el cuello» obligándole a dar de sí con notorio retraso un flujo confundente que termina en un simbolizado (...). El simbolismo del originador es, pues, aquí y siempre, «retroactivo», mientras el simbolismo del originado es (...) «actual», ya que simboliza el ahora preciso en que el lector se halla. Distingamos, pues, la simbolización «retroactiva» de la «actual» (...): en el proceso X que las inconexiones incoan en el lector, el originador simboliza «retroactivamente», lo mismo que el originado «actualmente»" (SUP: 129-130).

40. Los términos técnicos de Bousoño para los dos procesos asociativos del esquema transcrito en el texto son, respectivamente, "serie emotiva" -la que conduce al símbolo central C- y "serie sintagmática" -la que culmina en el "originado" (SUP: 117-40).

41. Las autonomías corresponden, en el sistema crítico de Bousoño, a un irracionalismo menos agudo o "irracionalismo débil" que el de las posteriores inconexiones surrealistas, pues en el "irracionalismo débil" se concientia la relación entre los dos términos metafóricos, ya explícitamente, ya gramaticalmente (SUP: 180-188). Señalemos además, sólo de paso, que Bousoño distingue dos tipos de "autonomías": la "autonomía de irrealidad", que es la de los procedimientos visionarios primarios; y la "autonomía de realidad" o de "originador vital extrapoemático": "existen (...) originadores «vitales», esto es, no poemáticos, que producen (aunque no sólo eso) simbolismos autónomos de realidad. (...) se dan igualmente, y todavía con más frecuencia que las otras, autonomías de irrealidad, cuyos originadores son (...) poemáticos. (...) [En] «un pajarillo es como un arco iris» (...) ni se nos hace visible un originador previo, objetivamente simbólico a su vez (caso de conexión), ni percibimos dos simbolizaciones en puntos no coincidentes de la frase (caso de la inconexión)" (SUP: 165-166).

42. En realidad, el problema que se plantea Bousoño es la indistinción formal entre conexiones e inconexiones, en cuanto a su objetividad poemática, cuando no existe un simbolismo previo al cual vincularse conexa o inconexamamente. Asimismo, resulta inviable en un primer momento averiguar cuál sea la naturaleza simbólica del primer originador de un texto de simbolización conexa: si fuera otra conexión, necesitaría un originador "no textual", un

originador vital de naturaleza problemática, que vuelve a presentar el dilema de la objetividad o subjetividad de su lectura. Si por el contrario se tratase de una "inconexión", se evaporaría la especificidad del Surrealismo, definido en un primer momento por la "inconexión", que en este caso se hallaría paradójicamente presente ya desde el primer tipo cronológico de irracionalismo.

43. La consecuencia de la verbalización de la relación sintáctica es también, en lo referente a la temporalización del simbolismo, la reducción de la simbolización "doble" y "retroactiva" de las inconexiones a una simbolización "actual" y "simple": en una imagen visionaria, la "duplicidad simbólica (...) dura, en el proceso X de autonomía, muy poco (...), porque nuestra razón inmediatamente la desecha, quedandose, a efectos emocionales, con sólo uno de los dos símbolos: el correspondiente al originador, esto es, el correspondiente al plano real" (SUP: 174; y cf. 178-9).

44. Nos referimos a las secciones tituladas "Complejidad de las relaciones entre originador y originado" y "Relaciones entre los distintos componentes de un mismo originado" (SUP: 265-354).

45. S.Freud, uno de los autores más seguidos por Bousoño, también considera el desenvolvimiento de la cultura desde una perspectiva materialista, como el progresivo sacrificio de los instintos individuales, a causa de la "Ananké", en beneficio del incremento de la productividad y el bienestar colectivos, defendidos de las voliciones individuales por una "ley" suprapersonal (1930: 39-43).

46. No podemos exponer detalladamente el erudito y sugerente análisis del desarrollo de la racionalidad individualista realizado por Bousoño, que sigue la tradicional división de la Historia Occidental en cinco "edades": Alta y Baja Edad Media, edades Moderna, Contemporánea y "Poscontemporánea" (I: 79-111). Esquematizamos no obstante los datos ofrecidos respecto de las dos últimas edades, siempre basándonos en el capítulo mencionado. En la interpretación de Bousoño, la Edad Contemporánea (1789-1945) se distingue de la anterior básicamente por 1) la internacionalización del capitalismo; 2) empuje de las revoluciones burguesas y liberalización política, en las que las sociedades abren el camino a la igualdad legal de sus componentes; y 3) revolución industrial y desarrollo de transportes. Por último, la Edad "Poscontemporánea" vendría marcada por 1) el keynesianismo, la aparición de la sociedad consumista, y la internacionalización de las empresas; 2) la creciente centralización política: Comunidad Europea, Naciones Unidas; 3) energía atómica, informática y medios de comunicación.

47. La índole no lúcida de las creencias cosmovisionarias explica el desconocimiento por parte de los artistas, que viven inmersos en ellas, de las razones de sus gustos estéticos. A causa de la cosmovisión, "unas cosas nos entusiasman, otras nos entristecen, desdeñamos algunas; si somos poetas, sentiremos predilección por ciertos enfoques artísticos, ciertos módulos expresivos, ciertas modalidades de la sentimentalidad o del acercamiento del creador

a la obra de arte, etc. Y todo esto, en principio, sin saber por qué" (I: 11).

48. La cosmovisión, "al aparecer como un fenómeno vital, ha de poseer, forzosamente, el carácter orgánico que resulta propio de la vida, ya que esta es, ante todo, e indispensablemente, organización" (I: 11).

49. Bousoño explica el concepto de Ortega y Gasset como "ideaciones que en cada periodo histórico no son pensadas ya por nosotros de puro serenos evidentes y confundírsenos con la realidad misma (...). «Tenemos» ideas, pero en las creencias (...) «estamos», nos tienen ellas a nosotros, y por lo tanto, añadido yo, nos preceden" (I: 82).

50. En Bousoño, "racionalidad" e "individualismo" se suponen recíprocamente: por un lado, lo racional implica interés en lo individual, uno de sus indicadores; por otro, el "individualismo" de Bousoño posee una dimensión colectiva, es decir "racional" o social. Las relaciones entre estos conceptos de Epocas se precisan en Poesía poscontemporánea: si en aquel libro "individualismo" y racionalidad eran ambos gérmenes cosmovisionarios, en Poesía poscontemporánea se establece explícitamente que el individualismo es una consecuencia de la "racionalidad", auténtico eje de la evolución histórica, y causa última de los fenómenos humanos dependientes de ella (POST: 9-19).

51. Inversamente al planteamiento de Bousoño, Ortega hace depender el desarrollo científico y social de esta "sensibilidad vital". Nos parece evidente sin embargo la proximidad del "individualismo" de Epocas a la convergencia de racionalidad abstracta y valores históricos, vitales y subjetivos en el perspectivismo orteguiano (1923: 144-52).

52. El "foco secundario" -"todos aquellos elementos cosmovisionarios que el periodo de que se trate no comparte con el o los inmediatamente precedentes" (II: 534)- resulta, por tanto, la conceptualización de lo que podríamos llamar de manera aproximada la "novedad principal" de un momento de la historia artística; e implica también que la evolución literaria no es matemática, sino impura.

53. Comparte esta opinión M.P. Palomo (1988: 13-16).

54. Según V.M. Aguiar e Silva, el "estilo" puede ser también investigado desde una perspectiva sociológica o ideológica, "entendiendo por estilo el modo peculiar como el escritor organiza e interpreta la realidad, y estableciendo, por tanto, como tarea de la estilística el estudio de la semántica ideológica y sociológica subyacente a cualquier estilo. (...) En esta perspectiva, la estilística trasciende el análisis puramente sincrónico de los significantes y de los significados, y recobra una dimensión diacrónica e ideológica, transformándose en un

instrumento de dilucidación de la propia historicidad de la obra literaria" (1967: 458). Cf. M.A.Vázquez Medel (1987: 162-3).

55. Trascribimos la exposición del método: aisladas las notas de estilo, obtenemos "unos elementos $H_1 H_2 H_3 \dots H_n$ que se me antojan nacidos, todos ellos, de una causa común G . Pienso entonces, acaso, que G es el «foco» del sistema buscado. Pero ha aquí que de pronto tropiezo con unos elementos $F_1 F_2 F_3 \dots F_n$ inexplicables desde G , lo cual me hace prolongar mi búsqueda hasta un hasta el hallazgo de un elemento E que dé razón tanto de G (y, por tanto, de sus consecuencias $H_1 H_2 H_3 \dots H_n$) como de la serie $F_1 F_2 F_3 \dots F_n$. E se nos aparece entonces como el responsable de todo el conjunto (...). Y sólo cuando ningún elemento permaneciese ajeno a la vinculación (...), estaríamos seguros de haber definido, realmente, el foco cosmovisionario" (I: 14-15).

56. En palabras de Bousoño, la crítica sistemática se dedica a "explicarnos el motivo de que, en una determinada fecha, escribamos, pintemos, compongamos música, etc., de cierto modo; y la estructural (...) [ilumina] por qué este poema, este cuadro o esta página musical, etc., son, de hecho, expresivos" (I: 207).

57. Comenta Bousoño: "El lector es (...) libre de entender variadamente la personalidad de la protagonista: una mujer real a la que el poeta admira profundamente un instante; o bien, la encarnación momentánea y fugaz de una entusiasmadora plenitud, que es hacedero suponer como plenitud ontológica, religiosa, estética o de otro orden cualquiera" (I: 267).

58. Estímulos subsidiarios de una técnica sorprendente son, en opinión de Bousoño, la rapidez e imposibilidad de control o previsión de los acontecimientos -símbolos del mundo "moderno"-, tanto como la reacción a partir del Romanticismo contra la imitación confirmativa del arte neoclásico (I: 284).

59. Véase por ejemplo el periodo literario simbolista (1885-1914) caracterizado en Literatura por la prevalencia del impresionismo sobre la realidad objetiva, la de la simbolización sobre la denotación y la de la impresión estética sobre la realidad, y en el campo científico por unos rasgos "estilísticamente" similares: interés de la psicología por lo irracional, lo oculto o lo preconscious -Freud, Jung, Adler-, en correspondencia con idénticos intereses de los simbolistas y del irracionalismo moderno; hasta el antirracionalismo de la teoría de la relatividad einsteniana, en la que la razón deja de ser el instrumento decisorio en la teorización de la realidad, cobrando importancia decisiva la impresión y la perspectiva. Lo mismo cabría decir, en opinión de Bousoño, del pragmatismo filosófico y su ecuación "utilidad temporal concreta = veracidad"; o del interés por la impresión o las circunstancias concebidas como esenciales en la atención de la Genética y la Zoología por las "mutaciones" en Hugo de Vries, W.Bateson o S.Korginski; del esteticismo de la Teoría literaria de Wölfflin, simultáneo a la prevalencia del Arte sobre

la Vida en Wilde; del espacio de n dimensiones de la geometría no euclidiana; o, finalmente, de la producción de sustancias químicas y de materiales artificiales (II: 479-491).

II. ANALISIS Y COMENTARIO DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE BOUSOÑO.

1. Presentación. Perfil de la teoría de Bousoño.

En el panorama de la Crítica literaria escrita en España con posterioridad a la Guerra civil, la obra teórica de Bousoño se singulariza por una serie de rasgos diversos. Mencionaremos los más significativos en esta introducción.

Una primer atributo de la teoría de Bousoño -y especialmente de su libro central, Teoría de la expresión poética (1952)- es su cualidad de obra pionera, casi inaugural, en el proceso moderno de consolidación de la Teoría Literaria como disciplina en nuestro país. Desconocidos aún en Europa Occidental los estudios de los formalistas rusos, sólo un pequeño y heterogéneo corpus de obras combatía, a finales de la primera mitad de siglo, la tendencia biografista y documentalista de la erudita crítica tradicional (P.Aullón de Haro 1987: 83-6). Además de los ocasionales estudios de crítica literaria de los miembros de la "generación del 27", únicamente la obra de estilistas como L.Spitzer, algo del New Criticism anglosajón -señaladamente, la Teoría Literaria de R.Wellek y A.Warren, rápidamente traducida en 1953-, y, desde luego, la labor filológica de Amado Alonso y de Dámaso Alonso, se oponían a lo que humorísticamente llamaba éste último las "vastas necrópolis" de la Historia literaria (1950 b: 163).

Al decidir estudiar "lo poético de los poemas", es decir, la poesía a través de su lenguaje, la Teoría de Bousoño se alineaba con los dos Alonso en sus esfuerzos para implantar un método crítico inmanentista, que, por extraño que hoy pueda

parecer, resultaba en España, a la altura de 1950, un método de análisis no ya novedoso, sino casi sorprendente. Ello es visible en las reseñas publicadas con ocasión de la aparición de la Teoría, que no dejan de subrayar la índole "material" del enfoque de la poesía por parte de Bousoño como artificio de lenguaje: J.L.Cano, por ejemplo, apuntaba -la mera presencia de la nota es ya significativa- que Bousoño había conseguido

desvelarnos en una extensa y primordial zona el misterio de la poesía en cuanto realización, el misterio el poema en cuanto escrito y trasmisible" (1952: 6).¹

Sin embargo, y a pesar de las indudables conexiones conceptuales y terminológicas de la Teoría con las obras claves del inmanentismo estilístico (II.2.4), el libro de Bousoño se distinguía de ellas por su decisión de añadir a sus análisis críticos una dimensión teórica. Este designio contrastaba tanto con la actitud crítica de Dámaso Alonso -para quien, como se sabe, los estudios literarios, fueran o no fueran estilísticos, debían detenerse, lastrados de incurables limitaciones, ante el "misterio de la poesía" (1950 b: 331-50)- como con una romántica visión de lo poético como "insondable inefabilidad" no explicable intelectualmente en la mayoría de los poetas de la "generación del 36" (B.Ciplijauskaité 1966: 401). Frente a todo ello, en Bousoño la disección de una serie de artificios de estilo de algunos de los más representativos autores poéticos contemporáneos desembocaba en el establecimiento de unos principios teóricos abstraídos de la textura verbal de aquéllos.

Un segundo rasgo netamente distintivo de la Teoría es un poco corriente proceso de reescritura, reelaboración y ampliación prolongado durante más de veinte años. La versión definitiva de la obra, originalmente aparecida en 1952, se alcanzará sólo en su quinta edición (1970), a la que sucederán todavía otras dos (1976; 1985), ya con escasísimas modificaciones. La continuidad del título no sólo oculta el crecimiento material del libro, que cuadriplica en 1985 la extensión de su versión original; sino también una nueva y más amplia consideración de los problemas de la poesía, que incluye investigaciones de diversos aspectos desatendidos en aquella primera edición, en un proceso evolutivo cuya inhabitual honestidad intelectual ha reseñado J.O.Jiménez (1971).

Más revelador que rasgos anteriores es tal vez el carácter de libre meditación personal del pensamiento literario de Bousoño, en clara relación con la doble dimensión, reflexiva y creativa, de su obra. La independencia y originalidad de las investigaciones de Bousoño, señaladas por M.A.Garrido Gallardo (1975: 138-9), tienen por inmediata consecuencia un eclecticismo teórico que nos parece uno de sus aspectos más definitorios. El propio autor, recordando el carácter innovador de su estudio, llamó la atención sobre esta cualidad de la Teoría al situarla entre la Poética, la Estética, la Retórica y el análisis estilístico (TEP I: 10).

En realidad, al adscribir sus reflexiones a una interdisciplinaria tierra de nadie, Bousoño manifestaba implícitamente su voluntad de construir un sistema explicativo propio, regido más por la curiosidad o el interés personales que por el rigor sistemático de un tratado académico o el didactismo

de un texto divulgativo universitario. La no sujeción de la argumentación de Bousoño a la disciplina de un método concreto, la relativa escasez de referencias a la bibliografía de la disciplina, o el libre manejo de fuentes filosóficas, históricas y literarias al lado de las teóricas, añadidas a consideraciones anteriores, restan tal vez rigor académico a la teoría de Bousoño, próxima en varios sentidos a una reflexión de tipo ensayístico.

Eclecticismo e interdisciplinariedad pueden ser claramente percibidos en el desarrollo por parte de Bousoño de una terminología personal. Denominaciones como "comunicación", "sustitución" o "asentimiento" tienen en el pensamiento de Bousoño un sentido muy definido, que en ocasiones recubre fenómenos convencionalmente conocidos bajo otro nombre, reorganizándolos dentro de un sistema teórico propio (J.O.Jiménez 1967). La originalidad y el personalismo de que hablamos agravan aquí un problema no ajeno a buena parte de la Poética moderna, que puede constituir, en la obra que nos ocupa, una seria fuente de dificultades para el lector.

El hibridismo genérico de tratado teórico y meditación personal, unido a la doble condición de pensador y creador literario de Bousoño, han determinado muy posiblemente un cierto aislamiento o marginalidad de sus reflexiones literarias, no siempre bien recibidas en círculos poéticos contemporáneos, y fuertemente criticadas por parte de algunas tendencias teóricas académicas. Entre los poetas españoles de posguerra, Bousoño era, ante todo, un poeta en ejercicio, representante de una de las corrientes literarias en lucha por la supremacía poética; y tanto por su notable posición como poeta, profesor universitario

y reputado crítico, como por su vinculación a determinadas esferas de influencia, la obra teórica de Bousoño terminó por no ser siempre juzgada con ecuanimidad (III.3.3). En segundo lugar, y del lado de la crítica universitaria, la fuerte influencia del formalismo y estructuralismo lingüísticos en el desarrollo de la Poética en la segunda mitad del siglo XX, pocos años después de la aparición de la Teoría, llevó a considerar poco rigurosos los análisis inmanentes de Bousoño, así como a criticar duramente, en nombre del cientifismo lingüístico en el que quiso fundamentarse de manera exclusiva la Poética (II.2.4), su atención a la dimensión estética e implicaciones filosóficas de la experiencia literaria.

En resumen, creemos que el perfil singular del pensamiento literario de Bousoño no ha facilitado ni su comprensión en profundidad ni su valoración justa. Nos proponemos, en la medida de nuestras fuerzas, analizar pormenorizadamente sus reflexiones para mostrar su coherencia interna e insertarlas en su marco conceptual teórico y literario: la poética de inspiración romántico-simbolista. En un momento en que la abrumadora avalancha bibliográfica de estudios y escuelas hace volver la mirada de la Poética hacia una compleja y riquísima herencia, y en el que la tradición parece prevalecer sobre la novedad por la novedad, nos ha parecido que no carecía de interés la revisión de esta obra peculiar. Nos guía en ello la idea tantas veces defendida por Ortega, según la cual, antes de proceder a la crítica de un pensamiento, conviene intentar entenderlo completamente y detenerse a examinar los motivos que han llevado a sostenerlo.

2. Análisis.

A continuación, analizaremos y comentaremos el pensamiento literario de Bousoño diferenciando los dos ámbitos entre los que discurre: el inmanente de la "expresión poética" (II.2.2) y el psicológico de la experiencia estética (II.2.5). Precederá al examen de cada uno de estos dominios una caracterización general de la poética de Bousoño como teoría semiológica de la emoción estética (II.2.1). Finalmente, revisaremos en diferentes epígrafes la caracterización de la Literatura como proceso comunicativo (II.2.3), el análisis del simbolismo literario (II.2.6), y la relación entre la recepción crítica de la teoría de Bousoño, sus principales fuentes e influencias y su proceso de evolución y maduración (II.2.4).

2.1. Una teoría semiológica de la emoción estética.

Podría considerarse que el pensamiento literario de Bousoño está en realidad constituido por dos teorías diferentes. La intención que guía esta doble investigación es, nos parece, el ensayo de conjugación de dos dimensiones analíticas del fenómeno literario: la **formal-inmanente**, cubierta por la Retórica, la Lingüística y la Semiótica; y la **idealista-psicológica**, desarrollada por la Filosofía Estética, la Psicología, la Antropología y algunas corrientes de la Poética.

La vertiente estética del pensamiento literario de Bousoño es inequívocamente perceptible en la adopción del criterio de la **sensibilidad** como elemento definitorio de "lo poético". En este punto, Bousoño se adscribe a una visión idealista de la poesía

originariamente propia de la poética romántica, que sustituye la noción anterior de poema como "discurso imitativo en verso" (I.de Luzán 1977: 165-6; J.A.Martínez 1975: 543 y ss.) por el enfoque preferente de la resonancia estética del texto (P.Gómez Bedate 1990: 12), convertida ahora en criterio de estimación de lo literario por encima de la sujeción del discurso a unas reglas fijas.² Posiblemente, Bousoño no objetaría a una declaración como la de Borges que citamos a continuación, en la que lo poético es tanto un objeto verbal como la sensación emotiva que éste provoca:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro (1979: 21).

La segunda, y no menos importante, directriz de la teoría de Bousoño se centra en la "expresión poética" como realidad material, como sustancia verbal. En este punto, Bousoño sigue la orientación lingüística adoptada en nuestro siglo tanto por los críticos de la Stilforschung como por otras disciplinas humanísticas igualmente influidas por el prestigio del desarrollo científico de la Lingüística (J.Jiménez 1986: 237). Siguiendo a Spitzer, Bousoño establece que el método de estudio de la Literatura pasa por la atención a su peculiar estructura verbal; pero si en Spitzer las peculiaridades inmanentes del texto se utilizan, con finalidad hermenéutica y crítica, como síntomas estilísticos de una intuición personal inhabitual

(V.M.Aguiar e Silva 1967: 442), Bousoño entiende este principio desde una perspectiva abstracta o teórica: no se trata ya de que la textura verbal de un poema denuncie una visión original de su autor, sino que la poeticidad, como principio teórico, está vinculada a una reorganización peculiar de los materiales lingüísticos en el poema. En palabras de Bousoño,

la emoción lírica venía siempre proporcionada sobre una sustitución realizada en la lengua (TEP I: 11).

Ninguna de las ideas que hemos expuesto hasta aquí es absolutamente original; sin embargo, el enlace entre estas dos perspectivas en el concepto teórico de comunicación poética -a pesar de la obvia cercanía de Bousoño al método vossleriano de la "simpatía" (Einfühlung) receptora (M.A.Vázquez Medel 1987: 160-4)- lo es más. Afirmar hacia 1950 que la emoción poética es asimilable al resultado de un proceso comunicativo objetivado en la factura verbal del poema era un posicionamiento innovador, y ello por dos motivos. En primer lugar, la dimensión inmanente del fenómeno poético no poseía el rango central que ocupa en nuestro días en la consideración teórica de la poesía. La consigna romántica, y después surrealista, de fusionar Arte y vida había identificado la dimensión estética de la Literatura con todo tipo de valores estéticos -no necesariamente "artísticos"- en perjuicio de su definición inmanente tradicional como discurso "de arte": así, una pieza musical, un cuadro, una circunstancia de la vida cotidiana, un rasgo de carácter, una mujer bonita, eran igualmente "poéticos" (J.Guillén 1962: 118). En fechas próximas a las de las primeras

ediciones de la Teoría, Octavio Paz testimoniaba inquietudes similares a las de Bousoño al reivindicar el análisis de "lo poético de los poemas" como acercamiento legítimo, e incluso prioritario, al problema de la poesía:

Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? (...) hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando -pasivo o activo, despierto o sonámbulo- el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo distinto: una obra. (...) El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y sustancia son lo mismo (1956: 14).

Al propugnar la esencia semiológica de la emoción estética y centrar sus análisis en la materia verbal del poema, Bousoño, que en muchos otros sentidos se adscribe a la concepción estético-simbólica de la poesía, dice básicamente lo mismo que Paz, pero de manera mucho más tajante, y casi -pesamos nuestras palabras- polémica.

En segundo lugar, a la hipertrofia de los valores estéticos en la consideración romántica del arte había sucedido lo que podríamos denominar la renuncia a la interpretación, bien como defensa de una insondable ambigüedad poética, perceptible en extremas asimilaciones de la creación poética al éxtasis

místico,³ bien como vindicación de una irreductible polisemia poética, renovada a cada lectura del poema (II.2.4). Al definir la poesía como "comunicación", Bousoño contradice explícitamente ambas posturas, allanando el camino al análisis filológico inmanente y logocéntrico que en nuestros días ha quedado establecido como principio básico -aunque no único ni excluyente- de la investigación literaria (T.Albaladejo 1983).

En resumen, la definición del resplandor estético de la poesía como resultado final de una comunicación basada en la materialidad de la "expresión poética" implicaba hacia 1950 una equiparación de la incognoscible experiencia estética de los románticos con la culminación de un proceso semiótico, análogo en lo fundamental al del intercambio lingüístico. Planteado así el problema, en innegable conexión con el pensamiento de los estilistas, Bousoño concluye que es posible fundamentar la crítica literaria en el examen del relieve formal de los textos, e indagar después en la superficie inmanente de la "expresión poética" qué propiedades específicas determinan el efecto estético del mensaje y abstraerlas teóricamente. En la idea del **deslumbramiento estético como significación** equiparable a la de los significados semánticos del lenguaje, reside tanto la más valiosa aportación de Bousoño a la concepción simbólica de la poesía, como una constante fuente de tribulaciones técnicas y terminológicas, precisamente por el puente tendido entre dos concepciones, muy a menudo frontalmente opuestas, del fenómeno literario: la **sígnica** y la **simbólica** (II.2.5.5).

Examinamos a continuación el dominio inmanente de la "expresión poética" como vértice objetivo de un proceso semiológico más amplio: el de la poesía como "comunicación".

2.2. El lenguaje de la poesía: la "expresión poética".

Partiendo de la conceptualización de la intuición estética como "significación" específica objetivamente suscitada, Bousoño estaba obligado a analizar la serie de elementos concurrentes en el proceso semiótico de la poesía: el autor, el receptor, el contexto, el canal, y el texto literario mismo, entendido como mensaje cifrado en un código compartido. El escollo principal de esta última tarea -la descripción del lenguaje de la poesía como perteneciente a un código- consistía en la concepción por parte de Bousoño de la significación poética desde una perspectiva estética. Dicho en otras palabras, el intento de fondo de Bousoño consistía en analizar los mecanismos inmanentes de significación del símbolo.⁴ El asedio a este problema será desarrollado por Bousoño en dos momentos de su obra teórica, y de dos maneras ligeramente diferentes. Comentaremos a continuación el primero de ellos, formulado en la Teoría de la expresión poética.

Intentaremos mostrar en nuestro comentario la influencia ejercida por una serie de categorías descriptivas relativas a la dimensión estética del fenómeno literario en los conceptos críticos del dominio inmanente de la Teoría, como índice de la convergencia de ambos planos en el pensamiento de Bousoño.

2.2.1. Los "procedimientos sustitutivos".

Escribe U.Eco:

Es típico de las estéticas románticas el describir el efecto que produce la obra de arte, no la manera en que lo produce. La estética romántica no desnuda el artificio -como dirían los formalistas rusos-, sino que cuenta la experiencia del que está subyugado por la fascinación del artificio. En este sentido, no explica el "misterio" del arte, sino que cuenta la experiencia del que se considera subyugado por el misterio del arte (1984: 253).

La fascinación estética de la poesía preside, como sabemos, el pensamiento literario de Bousoño; no obstante, el análisis de los "artifícios" inmanentes que la determinan culmina en la Teoría en el concepto de "sustitución" poética: una perceptible modificación de lenguaje que justifica empíricamente, mediante la transfiguración del sentido lingüístico primario de los materiales constructivos del texto, el inusual deslumbramiento estético del receptor, visto como objeto de una "comunicación". El artificio sustitutivo conduce finalmente a la diferenciación entre "lengua" y "poesía": recordemos el ejemplo de Bousoño:

Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sepa arrancarlas.

"Mano de nieve" no es sólo una "expresión impropia" de la blancura de una mano, sino una reorganización semiótica de los elementos primarios "mano" y "nieve", cuyo sentido es la inexpresable emoción estética experimentada al leer el fragmento: el fulgor de su imagen, y no la reconstrucción de su "sentido propio". Por su valor estético, en un primer momento

justificado en la modificación inmanente de sus elementos, la "expresión poética" se distingue de la inexpressiva "lengua".

Nos interesa mostrar en este párrafo la dependencia de las categorías descriptivas del plano inmanente de la teoría de Bousoño -básicamente, la distinción entre "lengua" y "poesía", así como el concepto de "sustitución"- respecto del atributo estético que, como hemos visto, funciona como criterio definitorio último de la poeticidad (I.1.2.1). Que el origen último de los citados conceptos deba localizarse en la dimensión estética del fenómeno poético, no implica en absoluto su inoportunidad o ausencia de sistematicidad dentro del dominio inmanente del pensamiento de nuestro autor; esta dependencia última ha de considerarse más bien como nueva prueba de la superposición de ambos planos en una teoría semiológica de la experiencia estética.

El concepto de "sustitución" que garantiza la distinción entre "lengua" y "poesía" tiene en la Teoría dos raíces diferentes. La primera de ellas se encuentra en el desviacionismo lingüístico, de larguísima tradición en los estudios literarios, y cuyo postulado central, escribe J.M.Pozuelo Yvancos, consiste en

la tesis de que la lengua literaria cabe entenderla como un apartamiento de la lengua llamada estándar o común; este apartamiento o desvío lo es respecto a las normas que rigen el uso cotidiano y comunicativo del lenguaje y supone la existencia de unas estructuras, formas, recursos y procedimientos que convierten a la lengua literaria en un tipo específico y determinado de lenguaje que excede las posibilidades descriptivas de la Gramática (1988 b: 18).

La "sustitución" de Bousoño se relaciona inequívocamente, casi sobra decirlo, con el catálogo de procedimientos retóricos que durante siglos había analizado la poesía como una serie de operaciones de manipulación lingüística. Pero en el establecimiento del concepto de "sustitución" colabora con la tradición desviacionista de la Retórica una serie de consideraciones procedentes tanto de la Filosofía del lenguaje como de la filología idealista romántica, además de un extenso corpus de reflexiones estéticas y literarias (II.2.5.2).

En lo que respecta a la Filosofía, Bousoño sigue de cerca, especialmente en las primeras ediciones de la Teoría, la idea moderna de la incapacidad de la razón, los conceptos y el lenguaje, instrumentos pragmáticos pero deformadores, para apresar la auténtica esencia de la realidad. Esta idea se recoge en la Teoría a través del intuicionismo bergsoniano (W.Alston 1964: 18-9; O.Ducrot-T.Todorov 1972: 113), muy influyente en algunos puntos de la argumentación de Bousoño.

En segundo lugar, la "sustitución" de Bousoño enlaza con el idealismo lingüístico, originalmente romántico, actualizado en la primera mitad del siglo XX por la reacción antipositivista de la Estilística (M.A.Vázquez Medel 1987: 123-31). Sobre consideraciones anteriores, determina el pensamiento de Bousoño en el punto que nos ocupa la atención al lenguaje desde la perspectiva de su repercusión estética en la sensibilidad del receptor, como se sabe, uno de los criterios centrales de la crítica estilística. Así, el origen de la distinción de Bousoño entre "lengua" y "poesía" no está demasiado lejos del de las críticas de la visión estructuralista del lenguaje en la obra de

Dámaso Alonso, interesado no tanto en el sistema abstracto que sustenta las comunicaciones lingüísticas concretas -la "lengua" y el "habla" de Saussure- como, desde una perspectiva idealista, en las resonancias psicológicas que suscitan determinadas expresiones en el ánimo del lector:

El lenguaje sólo vive en una situación idiomática [;]
 (...) fuera de una situación idiomática, no hay sino
 palabras o frases de diccionario: abstracciones,
 sombras de realidad (1950 b: 19).

De manera similar a Bousoño, pero desde una perspectiva crítica, Dámaso desestima como unidad de análisis poético el "signo" lingüístico sosiriano en beneficio del concepto literario de "forma", de nuevo en virtud de un criterio estético (A.Yllera 1974: 24-7). Y si en Bousoño esta repercusión estética queda justificada por la asociación inédita de una serie de elementos lingüísticos en la "sustitución", también en Dámaso "significante" y "significado" están complejamente compuestos de una serie de constituyentes "parciales", estructurados en una unidad orgánica y motivada denominada "forma". En poesía,

«Significante» es (...) todo lo que en el habla
 modifica leve o grandemente nuestra intuición del
 significado;

y, a su vez, "significado"

no es esencialmente un concepto; el significado es una
 intuición que produce una modificación inmediata, más

o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique (1950 b: 24-5).

Podemos ahora ver en el criterio estético de la sensibilidad el auténtico origen del concepto de "sustitución" de Bousoño. La "sustitución" es tanto resultado del análisis inmanente del lenguaje "desviado" de la poesía, como de la necesidad de establecer inductivamente una diferencia constitucional entre la expresión de "lengua", idealmente inerte, y la emocionante "expresión poética". Queremos decir: la "sustitución" es menos un descubrimiento puramente formal que una constatación obligada por la orientación inmanentista del análisis de los textos que suscitan una repercusión estética.⁵

De manera muy similar, el concepto de "sustitución", forjado bajo el patrón de la estructura superpositiva de la metáfora, tiene por auténtico objeto el deslumbramiento estético de la imagen metafórica (M.Le Guern 1973). De la misma manera que en un tropo se establece una relación translaticia innovadora entre dos términos, en el lenguaje poético, piensa Bousoño, se producen constantemente asociaciones impropias entre una heterogénea serie de elementos lingüísticos; y esta especial mecánica del lenguaje de la poesía asegura su divergencia respecto del lenguaje comunicativo ordinario y justifica la iluminación inédita que define "lo poético". Desde la posición de Bousoño, en la clásica línea de Garcilaso:

Marchitará la rosa el viento helado (A.Gallego Morell
1972: 118);

lo representado por la "expresión poética" no es el plano real de sus metáforas, "rosa" por "tez joven", y "viento helado" por "tiempo", sino el resplandor "metaconceptual" del verso, la imagen que infunde, auténtico "término propio" de la línea (I.1.2.1.3), justificada inmanentemente por sus peculiaridades verbales diferenciales.

Es posible comentar ahora la distancia metodológica entre la "sustitución" inmanente de Bousoño y los "procedimientos" de los formalistas rusos. Mientras que éstos últimos buscaban un principio abstracto formal que definiera lo específico del lenguaje poético, Bousoño, siempre dentro de su visión comunicativa de la poesía, quiere establecer una huella verbal que justifique inmanentemente el efecto estético de la expresividad. Las investigaciones de la Opoiaz conceptuaban la "literariedad" como una propiedad primordialmente lingüística; la búsqueda de Bousoño, sobredeterminada por presupuestos estéticos y conceptos filosóficos (II.2.5.5.), constataba en el material inmanente de la "expresión poética" unos rasgos que no son en su sistema lo específico de la poeticidad de una expresión, sino sólo su punto de partida.

No obstante, gracias al criterio últimamente estético que distingue en Bousoño la "expresión poética", quedan obviados en su teoría los problemas fundamentales de la hipótesis lingüística desviacionista: la inespecificidad de las modificaciones retóricas del lenguaje como principio de "literariedad", compartida por los textos literarios con chistes, mensajes publicitarios, adivinanzas, juegos de palabras, etc. (T.Eagleton 1983: 13 y ss.), así como la dificultad de discernir un hipotético "grado cero" de lenguaje

desde el cual puedan definirse de manera inmanente los artificios del discurso poético (A.Yllera 1974: 15-7).

En resumen: desde la perspectiva idealista de Bousoño, el problema es menos distinguir el principio específico formal del "lenguaje" de la poesía, que atestiguar que toda frase expresiva -sea o no literaria (I.1.3.5.3.)- conlleva indefectiblemente una modificación de sus materiales lingüísticos primarios; y esta modificación, empíricamente comprobada en la superficie verbal del texto, está también determinada en Bousoño por presupuestos filológicos, filosóficos, estéticos y literarios (II.2.5.2.).

Veamos a continuación las propiedades de la "expresión poética" en la teoría de Bousoño.

2.2.2. Rasgos de la "expresión poética".

En la teoría de Bousoño, las propiedades del lenguaje de la poesía son básicamente dos: el relieve literal de la forma poética, cuya opacidad produce una "sensación ilusoria de individualización"; y, en segundo lugar, la sensación procurada por la "expresión poética" de representar lo "metaconceptual" y lo "individual" (I.1.2.1.). Estas dos propiedades, que en la argumentación de Bousoño se justifican recíprocamente, expresándose a través de otra serie de conceptos que son metáforas suyas, recogen en último término dos conceptos básicos del análisis moderno del lenguaje poético, originalmente desarrollados por los formalistas rusos a principios de siglo: "desautomatización" y "transracionalidad".

Intentaremos demostrar a continuación que la "metaconceptualidad", rasgo central de la caracterización de la

"expresión poética" en Bousoño, debe asociarse primordialmente al efecto estético transmental propio de la imagen literaria, convencionalmente denominado transracionalidad. La "transracionalidad" se vincula también en Bousoño a una serie de rasgos estéticos y filosóficos de la "expresión poética", que determinan en su conjunto la peculiar terminología con que Bousoño describe el fenómeno inmanente de desautomatización literaria.

Como sabemos, Bousoño sostiene que la "poesía" se opone a la "lengua" al producir la ilusión de representar, mediante los procedimientos de "sustitución", zonas de la experiencia humana más complejas y ricas que las genéricamente demarcadas mediante los significados lingüísticos, vistos, siguiendo a Bergson, como traductores útiles pero infieles. Esta caracterización "metaconceptual" de la "expresión poética", ejemplarmente representada por la atención de la Teoría al resplandor transracional de la "imagen" (J.A.Martínez 1975: 294 y ss.) proviene de la adopción del criterio estético de la sensibilidad como último rasgo definidor de poesía.

En este punto, la fuente próxima del pensamiento de Bousoño parece ser la noción estilística de "contagio sugestivo" establecida por el malogrado Amado Alonso. En un texto fundamental para el conocimiento de la crítica idealista, la "Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística", describía Alonso el estatuto lingüístico de la expresividad en los siguientes términos:

En la palabra hablada por el hombre puede usted considerar dos aspectos principales: la significación

y la expresión. Significación es la referencia intencional al objeto (un acto lógico). (...) la significación de la frase ya sale el sol es la referencia intencional al hecho de salir ya el sol. La palabra o frase son signos de esas realidades. Pero además de significar una realidad, esa frase en boca humana da a entender o sugiere otras cosas, y, ante todo, la viva y compleja realidad psíquica de donde sale. De esa viva realidad psíquica la frase es indicio, no signo; la expresa, no la significa (1955 a: 79).

Con precisiones que recuerdan mucho la "metaconceptualidad ilusoria" de Bousoño, Amado Alonso apunta asimismo la capacidad de la forma poética para "indicar" o "expresar" -sin poder significarlo de manera lingüística- un contenido psíquico auctorial que engloba aspectos conceptuales, afectivos, fantásticos y valorativos, y de cuya temperatura emotiva y afectiva el lector se contagia indirectamente (1955 a: 80-1 y 97-8; 1955 c: 18).

La cercanía del "contagio sugestivo" de Alonso a la "transracionalidad" del formalismo ruso viene siendo repetidamente señalada (T.Albaladejo 1983: 163; M.A.Vázquez Medel 1987: 172). Originalmente apuntada en el "Manifiesto" futurista (1912) de V.Maiakovsky y N.Klebnikov, las propiedades transmentales de la expresividad poética fueron aglutinadas desde principios de siglo por los formalistas rusos en el concepto de "zaúm", antes de convencionalizarse su denominación actual (A.García Berrio 1973: 161-82). La transracionalidad poética puede ejemplificarse claramente en la fulguración de la imagen metafórica: en una línea de Juan Ramón Jiménez:

-!memoria, ciega abeja de amargura!- (1973: 119);

la asociación impropia de los recuerdos amargos con la libación de las abejas

provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica, pues la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar a él (M.Le Guern 1973: 25).

Desde la perspectiva de una Teoría Literaria no limitada al análisis inmanente, la propiedad de "transracionalidad" de la poesía constituye el signo más claro de los fenómenos de resonancia psicológica que definen la "poeticidad" como profundo "valor" estético característico del fenómeno literario, en absoluto incompatible con su objetividad significativa, salvaguardada en virtud de la dimensión semántica de su material constructivo lingüístico (A.García Berrio 1989: 327-30).

La "transracionalidad" poética constituye, sin duda alguna, el núcleo de los heterogéneos caracteres, condensados por nosotros en el concepto de "metaconceptualidad", con que Bousoño describe la resonancia estética de la poesía. Nos interesa comprobar a continuación que el resto de notas que componen esta noción -"apracticidad", "síntesis", "individualidad"- así como las denominaciones de sus correlatos en la estructura verbal de la "expresión poética" -"predominio de la forma sobre la función" e "individualización"- provienen en último término del

brillo estético transmental primordialmente enfocado en la teoría de Bousoño.

Apenas presentan complicaciones las notas de "sintetismo" y "apracticidad": la primera de ellas contituyó, ya en los teóricos románticos, uno de los rasgos de la significación estética del símbolo, en oposición al significado analítico o lineal del lenguaje (T.Todorov 1977: 235). Por su parte, la "apracticidad", uno de los caracteres claves en la descripción de la fenomenología de la ficción artística (II.2.5.1), aparece en Bousoño asociada a la superación de la índole práctica o funcional de los esquemas racionales y lingüísticos, en seguimiento del intuicionismo de Bergson mencionado arriba.

Mayor dificultad ofrece sin embargo el esclarecimiento del rasgo de "individualización", que por un lado es una mera metáfora de la transracionalidad estética de la poesía (II.2.5.3), y, por otro, una de las propiedades formales con que Bousoño describe la textura verbal de la "expresión poética", y consiguientemente -al menos desde una perspectiva terminológica- impropia proyección de una categoría estética en el análisis de la dimensión inmanente del fenómeno de la poesía (II.2.5.5).

Creemos que los rasgos de "individualidad" y "predominio de la forma sobre la función" con que Bousoño caracteriza el lenguaje poético deben entenderse inequívocamente como referentes al concepto de **desautomatización**, como se sabe acuñado por los formalistas rusos desde un enfoque inmanente de la Literatura como producto verbal o modalidad de lenguaje (F.Lázaro Carreter 1980). Frente al carácter automatizado de la percepción cotidiana y a la prevalencia de la transitiva función referencial del lenguaje comunicativo estándar, la lengua

poética hace recaer la atención del lector en la sustancia material de la forma artística mediante una serie de procedimientos, de entre los que sobresalen los tropos (T.Albaladejo 1988: 148). Transcribimos la explicación del fenómeno de A.Yllera:

La función del arte consiste esencialmente en renovar el automatismo de la percepción. Las acciones habituales se convierten en automáticas, lo que dificulta la captación del objeto en su auténtica dimensión. El arte tiende a liberar la percepción de este automatismo, a "deformar" el objeto para que la mirada se detenga en él (1974: 52).

La "desautomatización" como función perturbadora de los usos lingüísticos corrientes puede describirse, pues, como el principio formal que explica, desde el material expresivo del texto, la acuidad de la percepción artística, ya descrita por Aristóteles (J.Jiménez 1986: 124-36), y a su vez una de las modalidades básicas del comportamiento estético, la "aisthesis" o renovación de la percepción sensorial privilegiada por algunas corrientes artísticas contemporáneas (H.R.Jauss 1977: 75-8 y 148-9). Por su parte, J.M.Pozuelo Yvancos, que ha defendido la "desautomatización" como principio explicativo moderno de la "literariedad", apunta igualmente la conjugación de la estructura inmanente del mensaje literario, la esfera de la recepción literaria -visible en la teleología de la Retórica clásica e incluso en aproximaciones formalistas al fenómeno, como el "extrañamiento" de V.Sklovsky- y los valores históricos y sociales de la "norma" lingüística y estética, existente en la

formulación moderna del concepto, que se distingue del "desviacionismo" clásico y estilístico por su relatividad:

el modo de ser de signo poético es explicado teleológicamente como desautomatizador de la percepción, que en el sistema no poético, al vincular signo-objeto en su calidad representativa, provoca su automatismo, una conciencia de la realidad a-subrayada, muerta. Al establecer la relación de presuposición entre las dos esferas -la del signo y la de la recepción- se sitúa al lenguaje poético en una posición relativa y no absoluta, similar a la que hemos visto en Quintiliano (1988 a: 31).

Bousoño llega igualmente a la nociones de "percepción saturada" y "prevalencia de la forma" en virtud de los "procedimientos sustitutivos" del lenguaje poético. La manipulación artificiosa del material lingüístico culmina en una especial opacidad de la forma del mensaje, cuyos elementos, disociados de sus comunes valores referenciales y de su índole fundamentalmente conceptual y práctica, destacan autónomamente, sin "función" (I.1.2.1.1). Pero aunque la "prevalencia de la forma" sobre la función apunte inequívocamente a la "desautomatización" literaria, Bousoño prefiere prescindir de la denominación convencional del fenómeno a causa de la relación de los términos "forma" y "función" con los utilizados en la argumentación de las propiedades del brillo estético de la imagen: la "apacticidad" y la "no conceptualidad". De esta manera, la estructura inmanente de la "expresión poética", "afuncional", corrobora las propiedades transracionales o

metaconceptuales de su dimensión estética. Véase en la argumentación de Bousoño:

El hombre es racional y práctico (...) su mente se dirige (...) hacia la función y no hacia la forma de los objetos que mira. (...) las formas que como tales formas, exentas de fines pragmáticos, nos significan de un modo desinteresado son precisamente las que llamamos formas artísticas. (...) El arte es contemplación desinteresada de la forma, para que ésta, por sí misma, se ponga a significar. (...) Una vez liberados de la hipnótica atracción que sobre el hombre ejerce el mundo práctico, la forma empieza a decirnos, a susurrarnos su secreto. (...) Tratándose de poesía, la practicidad vitanda es, sin duda, el mundo de lo conceptual, en cuanto que el concepto se refiere como fin a un objeto. La practicidad es, pues, ese plano en el que el concepto asoma como verdadero o como falso (TEP I: 82-5).

De manera semejante a como sucede en la analogía "conceptualidad-función" "apacticidad-forma", el efecto desautomatizador de la poesía se asimila después a una "individualización" ilusoria en la que de nuevo confluyen rasgos estéticos y rasgos formales.

Desde una perspectiva inmanente, "individualización" es metáfora de los procedimientos modificativos de la "expresión poética": frente al uso comunicativo ordinario de la "lengua", la "sustitución" original, unicontextual e inédita de la "poesía. Las modificaciones formales de los "procedimientos sustitutivos" confieren a la forma poética una novedad y distintividad evidente, porque a pesar de que los materiales lingüísticos no pueden, por definición, ser individuales -como

recuerda Bousoño, son sociales y convencionales (II.2.4)- su reestructuración en la "expresión poética" modificada les confiere un rango metafórico "impropio", una apariencia excepcional o insólita.

Después, la "individualización" inmanente justifica la "individualización" estética, metáfora del efecto transmental "metaconceptual" de la imagen, mediante una transferencia simbólica, vale decir ilusoria (II.2.6.2): el material inmanente parece "individualizado" porque su uso es nuevo e impropio; la significación poética es también ilusoriamente "individual".

En resumen, la utilización del término "individualización" proviene de la confluencia de categorías estéticas y de rasgos inmanentes en la caracterización de la poesía de Bousoño. En otras palabras, aunque Bousoño apunte la existencia del fenómeno de la "desautomatización" poética, su argumentación no es equiparable a la de los formalistas rusos, aunque el fenómeno al que ambos se refieran sea, qué duda cabe, el mismo. En los estudios lingüísticos formalistas, la "desautomatización" poética cristaliza en un esquema formal, en un principio lingüístico concreto: en R.Jakobson, la proyección en el mensaje literario del eje paradigmático sobre el eje sintagmático (1960). Aunque el efecto desautomatizador distinguido por Bousoño sea idéntico, su denominación responde a otro tipo de preocupaciones, menos estructuralistas que filosóficas, estéticas y literarias. Por encima de la fórmula lingüística concreta, a Bousoño le interesa establecer que el lenguaje poético de Bécquer, Jiménez o Lorca está constituido mediante una heterogénea serie de modificaciones de lenguaje, reunidas en un principio común de "individualización" entre comillas.⁶

El sentido último de esta denominación se encuentra, nos parece, en la asociación por parte de Bousoño de la "desautomatización" poética con la originalidad literaria y la expresividad subjetivista que caracteriza la creación literaria posromántica, y especialmente su modalidad lírica (A.García Berrio y M.T.Hernández Fernández 1988: 125 y ss.). La "individualidad" como valor sinónimo de subjetivas reminiscencias anímicas, de poéticos y excepcionales états d'âme, fue moneda corriente entre los poetas europeos del XIX, herederos de una revolución literaria que primó sobre cualquier otro aspecto la originalidad expresiva del individuo, prácticamente desconocida en la creación artística anterior.⁷ Individualidad y superación de la conceptualidad, en su común oposición a la vulgaridad de una sociedad materialista y prosaica, se fusionaron en la poética simbolista como dos aspectos de una idéntica reivindicación. E.Wilson describe admirablemente el credo común de los escritores simbolistas:

Cada sentimiento o sensación, cada momento de la conciencia, es distinto de otro; y, en consecuencia, es imposible reproducir nuestras sensaciones tal como en la realidad las experimentamos por medio del lenguaje convencional y universal de la literatura corriente. Cada poeta tiene una personalidad única; cada momento tiene su tono especial, su especial combinación de elementos. Y es tarea del poeta hallar, inventar, el lenguaje especial y único que convenga a la expresión de su personalidad y sentimientos. Tal lenguaje debe recurrir a símbolos: no se puede transmitir directamente algo tan peculiar, fugaz y vago, mediante afirmaciones o descripciones, sino únicamente mediante una sucesión de palabras, de

imágenes, que servirán para sugerírselo al lector (1931: 25).

2.2.3. "Sustitución" y "texto".

Comentados la estructura del procedimiento poético y los caracteres de su lenguaje, analizaremos ahora la relación entre el concepto de "sustituyente" de la Teoría y el concepto lingüístico y semiótico de "texto". Intentaremos mostrar que es nuevamente la perspectiva estética del pensamiento de Bousoño el origen último de la relación entre ambos, por cuanto que creemos que el "sustituyente textual" procede del concepto romántico de "organicidad" poética, y se concibe en virtud de su valor estético, modelado sobre el más simple de la descarga transracional de la "imagen".

Puesto que la "sustitución" se manifiesta en la emergencia de una emoción estética, era lógico que Bousoño extendiera el ámbito del concepto más allá de la estructura tropológica de la metáfora con que fue ejemplificado -"mano de nieve"- en un primer momento. Desde semejante punto de vista, no sólo las figuras retóricas, sino la estrofa, el poema, el libro de poemas, la obra total de un escritor o incluso la literatura de una época o un país, en tanto que suscitadores de emoción estética, exigían ser analizados como un tipo más complejo de "sustituyente" (I.1.3.3.2):

cabría definir un poema como un conjunto de sustituyentes, y a la vez como un único sustituyente total, complejísimo, dentro del cual están multitud de modificantes que van realizando sucesivas

sustituciones parciales, hasta la completa trasmutación del poema entero (TEP I: 107-8).⁸

De esta manera, y siempre desde una posición idealista, Bousoño puede analizar en términos de superposición imaginística entre un "modificante" y un "modificado", tal como se hizo en el ejemplo de "mano de nieve", extensísimas y complicadas unidades de información. En otras palabras, Bousoño llega al concepto de texto como unidad básica de análisis literario en la que los componentes lingüísticos primarios de la "expresión poética" se reorganizan dentro de un sistema discursivo, textual o "de modelización secundaria", no completamente abordable mediante las categorías descriptivas de la gramática oracional (Y.M.Lotman 1970: 20; H.Rieser 1978: 34-7; F.Lázaro Carreter 1985: 24-8). En Bousoño, la asociación innovadora de "modificante" y "modificado", lejos de limitarse a la mecánica de la metáfora, puede establecerse entre elementos pertenecientes a diferentes niveles de descripción gramatical -fonéticos, morfológicos, sintácticos o semánticos- o entre ellos y los componentes sintagmáticos de la "expresión poética".

Veamos algunos ejemplos de ello, empezando por superposiciones sencillas que, sin embargo, proveen de un modelo de análisis para casos más complejos. De la misma manera que en la "correlación motivada" de Dámaso Alonso se asociaban diferentes tipos de elementos lingüísticos (1950 b: 499-502), en Bousoño la "sustitución" relaciona contextualmente materiales heterogéneos mediante una combinatoria diferente de la lingüística, sustituyendo la "arbitrariedad" de la lengua comunicativa por la expresividad de la "motivación". Así, la

asociación "fonosimbólica" de elementos de los niveles fonético y semántico de la lengua en los versos de Góngora:

El congrio que viscosamente liso
las redes burlar quiso (IRR: 166; TEP I: 432-91);

o de elementos morfosintácticos con algunos elementos semánticos, produciendo el efecto de aceleración o retardamiento del ritmo poético que Bousoño denomina "dinamismo sintáctico", como en el clásico "Profecía del Tajo":

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras... (TEP I: 436);⁹

o, finalmente, el realce de elementos semánticos mediante la disposición sintáctica, como en los versos de Góngora:

Esta montaña que precipitante
ha tantos siglos que se viene abajo (J.A.Martínez 1975: 454).

Siempre localizados por la sensibilidad, las "sustituciones" anteriores superponen en una combinatoria extraña a la dinámica usual del lenguaje comunicativo diferentes tipos de elementos lingüísticos, en cuyo contacto se produce la imagen. De manera similar procede Bousoño ante "sustituciones" más complejas, como por ejemplo las de composiciones fundamentadas en una disposición discursiva artificiosa. Así sucede en el procedimiento narrativo denominado por Bousoño

"signos de indicio" o "engaño-desengaño" (TEP I: 165-86), en el que las equívocas señales sembradas a lo largo del texto crean falsas expectativas que contraviene luego el desenlace de la pieza. Véase el poema que Borges atribuye al apócrifo medieval Abulcasim el Hadvamic, titulada "El poeta declara su nombradía":

El círculo del oriente mide mi gloria,
 las bibliotecas del oriente se disputan mis versos,
 los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
 los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
 Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la
 angustia;
 ojalá yo hubiera nacido muerto (1979: 167).

El "procedimiento sustitutivo" puede asimismo apoyarse en "modificantes extrapoemáticos" (I.1.3.3.2): lugares comunes, creencias, ideas u otros textos no explícitamente citados, pero indispensables para la recta interpretación del poema y para su eficacia estética. Es decir, en este caso la representación poética se produce en virtud de una relación intertextual, uno de los índices más claros de la complejidad que puede alcanzar el cifrado del texto literario. La cita evangélica aludida en los versos de Blas de Otero que siguen es un buen ejemplo:

...si no os hicieréis como niños
 no entraréis en el cielo de los reinos:
 la tierra (TEP I: 557).

Por su oposición al sistema significativo de la "lengua", así como por sus dimensiones, la "sustitución" de Bousoño debe asimilarse al concepto de "texto". Sin embargo, en Bousoño, el

análisis de los mecanismos de significación textual y de sus principios abstractos, tal como pueda aparecer en las investigaciones semióticas o lingüístico-textuales más avanzadas (Y.M.Lotman 1970; J.S.Petöfi y A.García Berrio 1978; M.Riffaterre 1978; J.M.Pozuelo Yvancos 1988 b: 65 y ss), se reduce en la práctica a la asociación superpositiva imaginística de "modificado" y "modificante" que hemos analizado.¹⁰

En realidad, es el criterio estético que rige últimamente el análisis de la "sustitución" el que conduce a Bousoño a la noción de "sustituyente textual", y ello por mediación de un viejo concepto romántico: la organicidad de la obra poética. La organicidad del lenguaje poético, que se remonta a la idea de "lenguaje intransitivo" de Novalis y preside la descripción figurada de la imaginación poética en S.T.Coleridge (M.H.Abrams 1953: 167-77), articula el acercamiento moderno a la obra literaria, desde la teorización romántica del símbolo hasta los conceptos actuales de "literariedad" u "opacidad" (T.Todorov 1977: 339-52).¹¹ Insistamos finalmente que si tanto la Semiótica literaria como los acercamientos pragmáticos o la Lingüística del Texto insisten en la "unidad", "cohesión", "relevancia", "convergencia" o "ritmo" como principios constitutivos del texto (J.S.Petöfi y A.García Berrio 1978: 55-61; M.Riffaterre 1978; J.M.Pozuelo Yvancos 1988 b: 195-9), en Bousoño la idea de un "sustituyente textual" lleva al bosquejo de análisis de los procedimientos discursivos literarios con la mira siempre puesta en el estallido estético unitario distinguido por la poética romántica y simbolista, recogida sin duda alguna por Dámaso Alonso al establecer que la "forma" literaria es una unidad

expresiva en la que "nada está o debería estar inerte" (1950 b: 38).

2.3. "Comunicación" y proceso semiótico de la poesía.

Es claro que al establecer la sensibilidad estética como criterio de definición de lo poético, Bousoño adopta una perspectiva crítica *metainmanente*: la expresión literaria, concebida como texto de significación objetiva, sólo adquiere carta de naturaleza poética al repercutir emotivamente en la sensibilidad del receptor, es decir, como culminación de un proceso semiótico. Debemos por lo tanto comentar las ideas de Bousoño a propósito de algunos de los elementos discernibles en los procesos comunicativos (R.Jakobson 1960: 353), y señaladamente las funciones de emisor, receptor y contexto.

2.3.1. "Autor" y "mensaje": expresión y representación.

Comentaremos a continuación la relación en el pensamiento literario de Bousoño entre la objetividad del mensaje literario como signo y la expresividad creadora de su emisor, por cuanto que la definición de la poesía como "comunicación" implica no sólo la inserción de lo poético en un proceso semiótico-pragmático, sino también un énfasis en la dimensión expresiva del fenómeno artístico, que entronca con las concepciones literarias impulsadas por el Romanticismo.

La defensa de la sensación estética como significación objetiva implica en Bousoño una concepción logocéntrica del texto literario. Si el fenómeno de la poesía es equiparable en

lo esencial al de la comunicación de lenguaje, resulta obvio concluir que la expresión poética debe definirse por su univocidad, por su capacidad sígnica de vehicular objetivamente un sentido. Esta objetividad se fundamenta en los valores semánticos primarios de los elementos de lengua reorganizados en el texto literario, dotados de un significado convencional -a diferencia de lo que sucede en artes como la música o la pintura- que el poeta no puede ignorar. La verdad del poema, escribe Bousoño, no está en su experimentación estética subjetivista, sino sólo en la procurada por su estructura constructiva:

la obra poética tampoco debe ser definida por su capacidad de suscitar experiencias distintas en vista de las que suscita, pues ello equivaldría a caer en la negación de la objetividad artística, al dar por igualmente válidas todas las subjetivas lecturas. Considero, por el contrario, que esas lecturas son más o menos válidas, algunas francamente inválidas, según se aproximen o se alejen del significado objetivo, que (...) no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema (TEP I: 52).

Y aunque la significación complejamente codificada en el texto carezca de la claridad convencional de los usos comunicativos ordinarios, la objetividad y estabilidad de la construcción artística prevalecen tanto sobre una posible polisemia del mensaje -especialmente notable en modalidades literarias deliberadamente ambiguas, como la poesía simbolista (H.Friedrich 1956: 202 y ss.; T.Todorov 1978: 82-4)- como sobre eventuales ruidos en el canal de comunicación, compañeros

inevitables de la dinámica comunicativa inherente a todo lenguaje (A.García Berrio 1989).¹²

No obstante, y sin olvidar la establecida primacía del texto como soporte objetivo de la significación propuesta, debemos revisar otros sentidos del término "comunicación" en el pensamiento literario de Bousoño. En la Teoría, "comunicación" no se refiere exclusivamente a la inserción del fenómeno poético en el seno de un proceso semiótico-pragmático -de ser sólo así, no tendría mucho interés- sino también a unos valores específicos que dan sentido a su función definitoria: "la poesía es comunicación". Dejando para más adelante las implicaciones psicológicas del término (II.2.5.1), nos centraremos aquí en la referencia de lo comunicado en poesía al ámbito de la subjetividad del emisor literario. Es decir, la "comunicación" poética de Bousoño implica, además de un estudio semiótico-pragmático de la Literatura, una concepción expresiva del arte y la poesía; así como el éxito de la expresión del autor como esencia última del fenómeno poético -"comunicación"-, y no sólo como una de las perspectivas de su estudio (F.Lazaro Carreter 1976).

De esta manera, si Bousoño llama la atención sobre lo que se ha dado en llamar "falacia intencional" -la supeditación de lo objetivamente cifrado en el texto a las hipotéticas intenciones expresivas de su autor- también advierte que la afirmación inversa no es necesariamente cierta: la autonomía del signo poético no debe implicar la ignorancia por parte del escritor de lo pretendido, y no necesariamente sin éxito, en el proceso creativo. El poeta Angel González se ha expresado recientemente en términos parecidos:

Es cierto que la lectura es cosa del lector. Pero esa perogrullada incuestionable no debe hacernos olvidar que el autor puede ser también lector de sí mismo, y que de hecho lo es siempre, pues en la operación de escribir está necesariamente implícito el acto de leer: corregir, llevar el poema por el buen camino, hacerlo, en suma, es la consecuencia de una autolectura que debe ser -o pretende ser, al menos- objetiva y distante. Viendo así las cosas, no hay, en mi opinión, razones válidas que impidan al poeta proponer su propia lectura. (...) el arte no tiene que ser siempre producto de la casualidad (...) [y muchas veces la poesía es] verbalización, ya que de literatura hablamos- de una situación concreta o de una intención más o menos consciente (1984: 34).

La constancia de esta concepción expresionista de Bousoño resulta muy bien visible en la explícita vinculación de lo significado por la poesía con la "contemplación de un contenido psíquico", es decir, en la definición de lo poético en relación con la esfera de representaciones psicológicas del ser humano, y de su modelo por antonomasia, el individuo (I.1.2.3). Para que la poesía sea "comunicación" asentible, lógicamente

la significación del poema ha de imitar la índole misma de los contenidos anímicos reales, pues, en caso contrario, no podría producirse en nosotros la doble ilusión de que (...) se comunica con nosotros un ser humano, y (...) de que esa comunicación lo es de un contenido anímico individual (TEP I: 46).¹³

J.A.Martínez ha criticado duramente la relación establecida por los críticos estilísticos -y Bousoño entre ellos- entre, por

un lado, experiencia psicológica subjetiva y, por otro, "literariedad" como objeto teórico de la Poética:

Los autores citados, pues, hacen derivar el carácter estético o poético del poema, no de las figuras como estructuras, sino de la sustancia del contenido poemático, i.e., bien de la misma realidad anímica del poeta, bien de los aspectos del contenido poemático que de alguna manera "imitan" contenidos anímicos reales (1975: 584).¹⁴

No nos parece completamente exacta, en lo que respecta a Bousoño, la equiparación en la primera parte de la cita de Martínez de experiencia psicológica y poeticidad: no sabríamos cómo insistir nuevamente en la prevalencia en su pensamiento de la función objetivadora de la representación textual sobre la infusión emocional subjetivista. Más certera nos parece, sin embargo, la segunda afirmación de la cita transcrita, que apunta a la citada referencialidad individual de la poesía, rechazada por el formalismo lingüístico estricto de Martínez. En este sentido, nos parece que, a pesar de innegables conexiones ideológicas y de similares puntos de partida (II.2.4.), la poética de Bousoño no puede encuadrarse totalmente dentro de la estilística vossleriana, si entendemos, como escribe a otro propósito F.Martínez Bonati, por "estilística" exclusivamente

el método que quiere ser -encuentro del espíritu del autor desde su lenguaje-, es decir, biografía legítimamente documentada en la expresión lingüística, cuando se aplica a obras no poéticas (1960: 153).

En nuestra opinión, la vindicación por parte de Bousoño de la dimensión auctorial de la Literatura -inaceptable en una Poética de corte exclusivamente formalista, pero relanzada, como hemos apuntado, por los estudios semióticos y pragmáticos posteriores a la crisis del estructuralismo teórico- implica una inequívoca adscripción del pensamiento literario de nuestro autor a la asimilación romántica de la poesía, e incluso de la Literatura en su totalidad, con la expresividad lírica. Como se sabe, el acento de los románticos en el artista genial como "creador" en vez de "imitador" convierte la mimesis clásica en una "poiesis"; por encima de la mimesis reconocible del mundo, la poética romántica se interesa por su efecto, huella o impresión en la subjetividad del artista: el objeto de la poesía no es la Naturaleza, sino la subjetividad individual enfrentada a la Naturaleza. En un ya clásico estudio del pensamiento literario romántico, M.H.Abrams ha establecido la primacía teórica de la dimensión expresiva respecto de las orientaciones referenciales o pragmáticas de las poéticas anteriores. Para los poetas románticos,

A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet's perceptions, thoughts and feelings. The primary source and subject matter of a poem, therefore, are the attributes and actions of the poet's own mind; or if aspects of the external world, then these only as they are converted from facts to poetry by the feelings and operations of the poet's mind (1953: 22).

Idéntico punto de vista manifestó óptimamente A.Machado en el borrador de su "Discurso" de ingreso en la Academia:

Si pensamos que es la lírica expresión en palabras de lo subjetivo individual, actividad en el tiempo psíquico, no en el estadio impersonal de la lógica, pensamiento heraclidio más que eleático, fue el siglo XIX el más propicio a la lírica (1931: 1782).¹⁵

A estas concepciones remiten, sin duda alguna, la referencia temática establecida por Bousoño entre "lo poético" y los contenidos psicológicos íntimos, así como su relativización del papel de los géneros literarios y, en suma, la implícita modelización de su teoría en la expresividad lírica, ya advertida por E.de Zuleta (1974: 404-5). Ello es síntoma inequívoco de la adscripción romántico-simbolista del pensamiento literario de Bousoño, por cuanto que, como escribe M.H.Abrams, son los románticos quienes elevan el género lírico a norma o paradigma de "lo poético":

The collapse of the neo-classic structure of criticism occurred only when the concept of the urgency and overflow of feeling, from being only a part, and a subordinate part, of poetic theory, became the central principle of the whole. We may suppose that this event was delayed until, for the first time since Aristote, epic and tragedy lost their dominant status among the poetic kinds and gave place to the lyric as the prototype and most representative single form of poetry in general (1953: 84).

En resumen, el subjetivismo de Bousoño, proveniente de una poética romántica que prima en la Literatura la referencia a lo subjetivo e individual, evoluciona desde un primer entendimiento como rasgo teórico del material artístico, hasta convertirse posteriormente ya en restricción temática, en el caso de la poesía, ya en estrategia de interpretación (J.Culler 1975: 253) en otros géneros literarios como la novela, menos naturalmente propensos a la expresión de lo personal. La concepción expresiva de Bousoño, bien que generalmente vigente en la creación poética contemporánea (P.Rovira 1986: 9-30; P.Gómez Bedate 1990: 12) y muy notoria en su propia obra poética (III.3.2), contrasta vivamente con otras concepciones históricas del género poético, y especialmente con la ingente tradición clásica de poesía como tour de force formal o discurso versual artificioso (A.García Berrio 1973: 176-7).¹⁶ En último término, la referencialidad subjetivista de Bousoño enlaza con un individualismo filosófico, muy bien perceptible en otras zonas de su pensamiento crítico (I.3), en el que el individuo aparece como núcleo o centro primordial de la organización social, convertido en objeto de referencia, a través de la objetividad de un proceso semiótico, no sólo ya de la Literatura, sino del desarrollo cultural en sentido amplio (J.Ferrater Mora 1979: s.v. "individualismo").

2.3.2. "Contexto" y "procedimientos extrínsecos".

En Bousoño, la poesía es también "comunicación" en tanto que el texto literario funciona como signo dentro de un contexto amplio de ideas, creencias, valores o tradiciones literarias y culturales, en relación al cual adquiere inteligibilidad,

significación y, en último término, valor poético. Comentaremos a continuación el bosquejo en la teoría de Bousoño de las relaciones contextuales de la "expresión poética" como factor imprescindible para la explicación de la eficacia literaria, si bien la atención a la función del contexto es enfocada más desde una perspectiva estética que desde una perspectiva semiótico-pragmática.

La actividad del "contexto" social en la comunicación poética se incorpora a la teoría de Bousoño bajo la denominación de "modificante extrínseco" (I.1.3.3.3.): el texto literario es experimentado por el receptor no exclusivamente en función de su estructura lingüística inmanente, sino también en virtud de la relación intertextual que establece, implícita o explícitamente, con el saber cultural y literario que el escritor comparte, en mayor o menor grado, con su público. Los "procedimientos extrínsecos" de Bousoño convergen así con el desarrollo de un enfoque semiológico de la Literatura como modalidad de transmisión de información dentro de una cultura dada, así como con la instauración del concepto de "texto" como unidad básica de análisis que fusiona y reestructura una multiplicidad de códigos sociales. Como escribe J.M.Pozuelo Yvancos, hacia 1970

desde muy diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas y la consideración, cada vez más urgente, de la lengua literaria como un sistema complejo de comunicación que requiere la superación no sólo de los niveles fraseológicos, sino aun de los textuales para abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social (1988 b: 63).

Bousoño engloba la extensa serie de códigos y signos parciales entrettejidos en la "modelización secundaria" textual en una sola categoría teórica: el "modificante extrapoemático", vale decir, la clave extratextual que permite asignar a heterogéneos elementos del texto -rima, género, estrofa; pero también connotaciones léxicas, citas y referencias literarias, alusiones y valores culturales- un sentido dentro de los correspondientes códigos sistemáticos que el texto refunde y reelabora (F.Lázaro Carreter 1985: 25-8).

Así, en el final del famoso poema "Remordimiento", de Juan Ramón Jiménez:

...Y tú, ruiseñor mío, endulza tu tristeza,
enciérrate en tu selva, florécete y olvida;
sé igual que un muerto, y díle, llorando, a la belleza,
que has sido como un huérfano en medio de la vida (1973:
108);

se funden una heterogénea serie de señales y lenguajes de uso social que proporcionan una información imprescindible para la comprensión del texto como "signo" concreto. Así, el uso de versos alejandrinos y la presencia de la rima hacen adscribir el fragmento a un tipo de acto de lenguaje peculiar -el literario-, cuyas condiciones de enunciación difieren de las de la comunicación ordinaria (R.Ohmann 1971; J.Domínguez Caparrós 1981). Reconocido convencionalmente el texto como perteneciente a la Literatura, no deben ya extrañar determinadas particularidades gramaticales permitidas al literato: licencias sintácticas como "florécete" o transposiciones como "ruiseñor". Por otra parte, determinados elementos léxicos -señaladamente

"belleza"- son interpretados en función de la "competencia" literaria del receptor (A.García Berrio y M.T.Hernández Fernández 1988: 134) como signos parciales o marcas de una orientación esteticista, históricamente localizable dentro del Modernismo. Además, la sola mención del poeta-ruiseñor como "huérfano" debería llevar al receptor a adscribir inmediatamente el texto al motivo moderno del desvalimiento e inutilidad del poeta en un mundo mercantilizado y prosaico, y a recordar otras versiones del tópico.¹⁷ Para concluir, todos estos datos apuntan simultáneamente a la corriente literaria modernista como género próximo del texto en cuestión, y actualizan una serie de posicionamientos literarios y culturales compartidos.

Bousoño se limita, preocupado fundamentalmente por afianzar su definición de poesía como "comunicación", a apuntar de manera abstracta la necesidad de considerar el fenómeno poético como vehiculación objetiva de significados dentro del contexto social de los "modificantes extrínsecos". La comunicación poética entra así en relación con un trasfondo cultural amplio en el que funciona en calidad de signo. El estudio de Bousoño no desarrolla, por tanto, un estudio exhaustivo del entrecruzamiento de registros o niveles culturales en el crisol del texto, ni del posible paralelo del texto literario como "sistema de modelización secundaria" con los textos de otras artes - música, pintura- dentro del sistema global de la Cultura (Y.Lotman 1970).

Por el contrario, y en contraste con el escaso desarrollo teórico de las modalidades formales de la intertextualidad, Bousoño establece las condiciones bajo las cuales esta relación

contextual adquiere valor estético, en una ley segunda o "extrínseca". Así, en un texto como

No sabe pueblo hambriento temer muerte;

el valor poético de la expresión se fundamenta, según Bousoño, en un juicio implícito en el que a la luz del "modificante extrínseco" -el valor conferido a la Libertad en una cultura determinada- la enunciación es vista como "idónea" y experimentada poéticamente (I.1.2.2.1.).

En resumen, el análisis de Bousoño del papel del contexto cultural en poesía tiende a consolidar su definición del fenómeno poético como "comunicación" mediante el establecimiento de un principio abstracto, la "idoneidad", que determina la poeticidad de una expresión en relación con los valores culturales en uso. El estudio del contexto se enfoca, por lo tanto, más desde una perspectiva estética que desde posicionamientos formales, semióticos o históricos.

2.4. Huellas, críticas y evoluciones: "comunicación" y lenguaje poético en las sucesivas ediciones de la Teoría.

Hemos expuesto en II.2.2. y II.2.3. el estadio final del análisis del lenguaje y la "comunicación" poéticas en la última edición de la Teoría de Bousoño (1985). Revisaremos aquí la evolución de algunos aspectos clave de esta caracterización a lo largo de las sucesivas reediciones del libro. Nos referiremos igualmente a las críticas más significativas dirigidas a

Bousoño, no sólo por parte de teóricos literarios, sino también de algunos poetas españoles contemporáneos.

Los aspectos que nos ocuparán aquí serán fundamentalmente la "metaconceptualidad" poética, la "individualización" lírica, y el concepto de poesía como "comunicación". Estas tres ideaciones, que ocupan una posición central en el pensamiento de Bousoño, atestiguan tanto su vinculación a una concepción idealista del lenguaje y de la poesía, originalmente adoptada de la crítica estilística, como un notable proceso de revisión de los postulados de esta escuela, acompañada a su manera al desarrollo de la poética lingüística estructuralista.

El signo principal de la citada evolución es idéntico para los tres conceptos que comentamos: "comunicación", "individualización" y "metaconceptualidad" pasan de ser cualidades empíricas o reales, a convertirse en valores ilusorios o aparentes; cualidades igualmente "reales", pero situadas ahora en el ámbito psicológico de la reacción estética.

En la primera edición de la Teoría (1952), la poética de Bousoño muestra claramente su cercanía de la crítica literaria estilística. Siempre dentro del método inmanente de Spitzer y de los dos Alonso, Bousoño vincula la "emoción" que define últimamente la "expresión poética" al fenómeno de la comunicación de "contenidos anímicos" metaconceptuales que remiten, a través de inéditos rasgos de "estilo", al espíritu del creador literario. Escribía Bousoño:

poesía es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis. Ahora bien: la

expresión idónea que para esa comunicación se requiere, se acompaña, secundariamente, de un desprendimiento de placer que se produce en el alma del poeta durante la creación y se mezcla (...) al fluido anímico que va a emigrar hacia otros seres, hacia los lectores del poema (1952: 18-9).

La transcendencia poética del dominio de lo lógico-conceptual con matices emocionales, sensoriales y afectivos seguía tanto las concepciones esotéricas y misteriosas del simbolismo romántico, como las líneas maestras de la crítica estilística, que hereda de aquél la identificación del significado poético con una intuición metalógica o emocional opuesta a la significación referencial del lenguaje estándar (II.2.2.1). Así, Dámaso Alonso, criticando el estructuralismo de Saussure desde posiciones parecidas a las de Bousoño, veía el proceso poético como oscura comunicación, de autor a lector, de recónditos matices psíquicos:

Un «significante» (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de origen complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo significante moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica (1950 b: 17-8).

Por su parte, Amado Alonso concebía la poesía como la formalización verbal de un sentimiento metalógico del individuo

creador, cuajado en la palabra, reconocible a través de los rasgos de estilo y el "contagio sugestivo" de la expresividad individual. La poesía es también "comunicación de autor"; y el placer estético del receptor, como en la anterior cita de Bousoño, pálida sombra del gozo creativo:

el estado de espíritu del creador, en ese momento fugaz e irreversible que a los demás se nos escapa (...) pasa imperecederamente hasta el espíritu del lector por el puente de la construcción objetiva que es la obra literaria (1955 b: 117).

El primer aspecto discutible de la definición de Bousoño es la ambigüedad de la expresión contenido psíquico, que no establece claramente si Bousoño se refiere a la experiencia psíquica real, o bien a la representación de la experiencia psíquica real. Por este motivo, la mayoría de los críticos de las primeras ediciones de la Teoría entendieron el "contenido psíquico" emocional de que hablaba Bousoño como comunicación de la experiencia psicológica real del poeta, de su vivencia, como entidad disociable del lenguaje en que aquélla se representaba. Así, J.Gil de Biedma distinguía, a propósito de la Teoría de Bousoño, entre la comunicación de emociones en bruto, y la comunicación de representaciones de emociones: mientras que no pocas vivencias emotivas, escribe Biedma, no parecen requerir expresión artística alguna, contentándose

con mediaciones más inmediatas, y quizá más eficaces, tales como el suspiro o la bofetada;

lo que auténticamente cuenta en la creación artística no es la "transmisión" de una emoción propia, sino -remitiendo a un conocido texto de Wordsworth- su "representación":

para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella (1955: 25-6).

El poeta Carlos Barral, por su parte, criticó explícitamente el libro de Bousoño en un polémico artículo titulado "La poesía no es comunicación", en el que se interpretaba el "contenido psíquico" de Bousoño como expresión emotiva individual aislada de su encarnación verbal:

la comunicación supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico (...) que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba (1953: 66).

En efecto, Bousoño hablaba de un conocimiento intuitivo del "contenido psíquico" previo a su manifestación lingüística; pero Barral enjuicia el contenido psíquico previamente conocido y posteriormente comunicado de Bousoño como entidad independiente de su expresión verbal, a pesar de que no existe en el texto de Bousoño, si no nos equivocamos, ninguna precisión acerca de la

índole de ese "conocimiento del espíritu", es decir, acerca de la naturaleza de los mecanismos mediante los cuales se aprehende y representa la vivencia psíquica.¹⁸

El estímulo principal del juicio de Barral a este propósito consiste, nos parece, en la ambigua categorización de lo comunicado en poesía en la mayoría de los críticos idealistas, quienes, enfrentados al problema del estatuto lingüístico de la intuición poética, no siempre distinguieron "experiencia" de "expresión", identificando ambas en perjuicio de la dimensión lingüística del acto comunicativo (T.Eagleton 1983: 87-8). Como magistralmente expuso F.Martínez Bonati, favoreció la citada confusión un entendimiento erróneo, por parte de los estilistas, de la intuición de Croce como hecho distinto de su exteriorización o "extrinsecación". En Croce, escribe Martínez Bonati, la intuición expresiva es siempre lingüística, indiferentemente de que se produzca en la conciencia interior o se manifieste exteriormente. Acto de intuición y acto de "extrinsecación" no son dos procesos distintos, sino dos dimensiones analíticas de un mismo proceso (1960: 143-4).

Nos parece, en resumen, que basándose en la ambigüedad de la expresión "contenido psíquico", entendible como experiencia o como representación, Barral decide interpretar en su artículo -que obtendría luego una extraordinaria repercusión- el previo "conocimiento del espíritu" de la Teoría como una manifestación prelingüística, y la "comunicación" como una "extrinsecación" posterior y diferente de la intuición expresiva. A ello le impulsaba posiblemente el tipo de escritura hermético-simbolista desarrollada en su poemario Metropolitano (J.L.García Martín 1986: 75) desde la que repudiaba la dimensión comunicativa de la

Literatura,¹⁹ asociando erróneamente la "comunicación" de Bousoño al grito "poesía es comunicación" extendido en la década de los cincuenta (III.3.3). En otras palabras, Barral interpretó la "comunicación" poética como elaboración retórica sobre un "tema" o "contenido" previamente concebido, atentando así contra la potencia heurística y creativa del lenguaje, contra el ideal simbolista de creación de sentido poético en la "autonomía del momento creativo", imprevisto por la voluntad expresiva del autor:

El resultado concreto, el poema, es el fruto, autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita (1953: 67).²⁰

Bousoño se mantiene, nos parece, en una posición más equilibrada, en la que la voluntad expresiva no implica desconocimiento de las aportaciones inesperadas procuradas por la manipulación del material artístico, ni estas últimas una destrucción irreversible de la estabilidad logocéntrica del texto poético. Describiendo el proceso de escritura poética en la primera edición de La poesía de Vicente Aleixandre, Bousoño apuntaba el conocido proceso de rebelión o independencia del texto contra las intenciones de su autor, que "se siente arrastrado hacia un puerto desconocido" (1950: 206-7 y ss.), sin que ello deba implicar un incumplimiento de la "comunicación" poética en ninguno de sus sentidos. A su vez, J.Gil de Biedma,

que había llamado la atención sobre el pasaje de Bousoño al que acabamos de aludir, se expresa asimismo, aunque marcando distancias respecto de este modo de composición poética, en términos muy similares:

acaso el autor opera a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones temáticas y conceptuales (...), pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales (1955: 27).

Bousoño procuró resolver la ambigüedad de la expresión "contenido psíquico" ya en la segunda edición de la Teoría (1956): lo comunicado no es ahora una "emoción", sino la "contemplación" de una emoción; no es un "contenido anímico", sino su representación:

la emoción poética no es la misma que la que para entendernos hemos llamado «de la vida real», pues esta última (...) únicamente se siente, mientras que aquélla se contempla. El concepto de contemplación, o su sinónimo, antes utilizado, «conocimiento por el espíritu», acaso requiera un brevísimo comentario. Con tales vocablos he querido significar lo que otros tratadistas denominan «percepción» o «recuerdo tranquilo», «rememoración desde la calma», etc., de un contenido anímico. En fin, la emoción lírica no es sin más emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones (1956: 24).

Pero si una primera ambigüedad concerniente al "contenido psíquico" representado -que no transmitido- por la poesía quedaba así resuelto, no sucedía lo mismo con las propiedades del lenguaje poético establecidas en la primera edición del libro. En realidad, el problema radical que ocasionaba tanto la ambigüedad anterior como la dificultad de definir el lenguaje de la poesía seguía siendo el mismo. La conceptualización del "significado" de la poesía como una experiencia estético-simbólica plantea de manera inmediata el problema de lo que podemos llamar gramática del simbolismo: cómo y con qué tipo de material inmanente es posible comunicar lingüísticamente emociones transracionales (II.2.6.2).

Como vimos (II.2.2), Bousoño había establecido a este respecto, en la primera edición de la Teoría, la noción de "sustitución" como lenguaje modificado mediante procedimientos "individualizadores". La representación emocional, individual y única, de la poesía se hacía posible no mediante la lengua, sino mediante una "sustitución" muy próxima al concepto spitzeriano de estilo (V.M.Aguilar e Silva 1967: 441-2). Como la emotividad lírica equivalía, desde Croce, a la individualidad; y el rasgo de estilo resulta individual por definición, Bousoño concluía en 1952 que el lenguaje poético podía definirse por su "individualización" (1952: 28 y ss.).

La más temprana crítica a la "individualización poética" de Bousoño fue enunciada, desde una perspectiva pragmática y ficcionalista frontalmente opuesta al idealismo expresivo de Bousoño, por F.Martínez Bonati (1960), quien argumenta que la idea nuclear del idealismo es su consideración del lenguaje no como "producto independiente", sino como "acto expresivo" o

expresión de lo individual concreto de un autor. La concepción de Bousoño de la poesía como "comunicación" de lo "individual" arraiga, pues, en el "psicologismo vossleriano" y se centra no en la dimensión referencial del lenguaje, sino en su **dimensión expresiva**. Martínez Bonati distingue tres maneras radicalmente heterogéneas de significación lingüística, y considera erróneo fundamentar teóricamente la especificidad literaria en valores contextuales y matizaciones afectivas o emotivas manifestadas en el "hablar". En realidad, prosigue Bonati, el lenguaje, por naturaleza **genérico**, no puede "decir" lo individual o lo afectivo, ni menos aún serlo: la "metaconceptualidad" poética está por tanto limitada a una expresividad en rigor incategorizable lingüísticamente. Por tanto, los valores afectivos y expresivos ni son sinónimos de poesía ni pueden considerarse como un "procedimiento":

si aceptamos la correspondencia del modo lírico con la dimensión semántica expresiva, en el sentido que hemos desenvuelto, no llamaremos subjetiva a la lírica en cuanto a que ella sea un hablar acerca del hablante (siendo, por el contrario, indiferente acerca de qué se hable en ella). (...) Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (en consecuencia estricta de estas determinaciones, y sin usar las palabras metafóricamente ni con connotación sentimental, sino propiamente) que lírica es un modo de comunicar algo en esencia indecible (1960: 175-6).²¹

Martínez Bonati critica igualmente la concepción comunicativa del fenómeno poético por parte de Bousoño, desde una aproximación teórica fundamentada en el esencial carácter ficticio de la Literatura, que excluye entonces de su ámbito aquellos géneros comunicativos es los que es insoslayable una relación del texto con el autor, como son la oratoria, la historia, la ciencia, la filosofía, el ensayo o la epístola (1960: 151-2). Como es patente, mal puede conciliarse la visión auctorial y expresiva de Bousoño, que participa también de un enfoque semiológico del fenómeno literario, con la profunda concepción ficcional de la Literatura de Martínez Bonati, en la que el término "imaginariedad" debe entenderse, creemos, de manera literal:

el autor de narraciones literarias no es el narrador de tales narraciones; ni son los versos líricos frases que dice el poeta. Esto es, el poeta, en cuanto tal, no habla. Su escribir o recitar no es acción comunicativa lingüística, sino producción de pseudofrases (1960: 134).

Por su parte, J.A.Martínez, en un trabajo inspirado en la glosemática y el estructuralismo lingüístico (1975), critica igualmente la "individualización formal" de Bousoño retomando algunas de las consideraciones de Martínez Bonati, aunque obviando el análisis de las heterogéneas dimensiones semánticas del discurso realizado por éste. Según Martínez, la "individualidad" y "unicidad" de la "intuición-expresión" idealista, proveniente de la filosofía estética de Croce, es radicalmente incompatible con la convencionalidad e

intersubjetividad del signo de Saussure. Entre ambas concepciones existe una distancia infranqueable que la Estilística, erróneamente, intentó salvar:

Contenido psíquico individual y comunicación lingüística son nociones incompatibles: todo compromiso entre ambas es precario: en los autores citados [Vossler, Spitzer, los dos Alonso y Bousoño] el compromiso parece realmente posible, pero es sólo a costa de jugar con el significado real del término subjetivo, que unas veces -para satisfacer a Croce- se toma como sinónimo de "no-intersubjetivo" y otras -para satisfacer las exigencias de la comunicación- se hace equivaler a contenido con función expresiva ("no-objetivo") (1975: 219-20).

Poco después, se aplica idéntica crítica a la teoría de Bousoño:

Bousoño, enfrentado a las exigencias de la comunicación (necesariamente intersubjetiva (...)) y a las exigencias de sus presupuestos croceanos (el contenido estético o poético es siempre individual), está entre la espada y la pared: como croceano, debe admitir que los contenidos poemáticos deben ser individuales; como defensor de la tesis de que la poesía es comunicación, debe admitir que los componentes del signo poemático son, básicamente, intersubjetivos (erróneamente identificados con conceptuales) (1975: 221).

El significado poético no puede, prosigue Martínez, definirse como sensorial, afectivo o "metaconceptual": el lenguaje no puede comunicar emociones, sino que comunica

"nociones de emociones" (1975: 224). Los "valores" emotivos o sensoriales del lenguaje consisten, en todo caso, en "designata de índole afectiva" de naturaleza contextual, y por lo tanto alingüísticos, asignificativos, y en absoluto considerables como el objeto teórico de la Poética:

el texto lingüístico puede actualizar contenidos veraces o mendaces respecto de la realidad designada (...). El poeta puede experimentar o no esas emociones designadas, y de igual modo puede experimentarlas el lector; pero esto es completamente ajeno al texto poético y a la comunicación lingüística, en la que se actualizan (...) no emociones, sino sólo nociones de emociones (1975: 581).

En resumen, tanto Martínez Bonati como Martínez García responden desde argumentos lingüísticos al idealismo simbólico de Bousoño: ni el lenguaje puede decir lo "metaconceptual" o lo "individual", ni, mucho menos, está capacitado para individualizarse.²²

Sin embargo, el valor transracional de la poesía como postulado nuclear de la teoría simbólica de Bousoño, era una aserción irrenunciable. El conflicto, descrito con exactitud por J.A.Martínez desde la posición de la Poética Lingüística, entre el signo sosiriano y la significación estética del idealismo se resuelve, en la evolución de la Teoría de Bousoño, mediante la atribución de los valores literarios de "metaconceptualidad" e "individualidad" no a los materiales lingüísticos de la poesía, sino a su resonancia estética, vale decir, a la ilusión psicológica que objetivamente procuran. Así, ya en la segunda edición de la Teoría (1956), se modificaban las afirmaciones a

respecto de la "individualidad" de la "sustituciones": el poema es "expresión prácticamente exacta" de la realidad psicológica,

porque claro está que la realidad psicológica por ser única es, hablando con rigor, inefable. La forma lírica consiste, pues, teóricamente, en un imposible (1956: 52).

Finalmente, en la cuarta edición (1966), la "metaconceptualidad" e "individualización" del texto poético se interpretan ya como valores psicológicos, impresiones o ilusiones despertadas por la "expresión poética" en la sensibilidad del receptor, desde una construcción textual concreta y objetiva (1966: 72-77).²³

Se trata, por tanto, del estadio definitivo del análisis de Bousoño de la superficie inmanente del texto poético, tal y como ha sido expuesta en I.2.1: los materiales expresivos del poema no pueden significar lo transracional ni individualizarse; pero producen esa ilusión, que se aloja no en la superficie inmanente del texto, sino en su dimensión psicológica o "espesor imaginario" (A.García Berrio y M.T.Hernández Fernández 1988: 137): en su recepción estética. Con este paso, la Teoría de Bousoño refuerza su vinculación con la poética romántica, adscribiéndose plenamente a una concepción simbólica de la poesía regida por la prevalencia del criterio estético de la resonancia emotiva de lo poético. Ello no implica en absoluto una renuncia al inmanentismo como principio de análisis de la "expresión poética"; pero sí hace imprescindible una nueva caracterización de los mecanismos de significación de la poesía.

Por ello, el concepto de "sustitución" de la Teoría, en definitiva dependiente a su manera de un enfoque lingüístico desviacionista, se sustituye, en los estudios de Irracionalismo y Superrealismo, por un modelo explicativo de corte textual fundamentado en los mecanismos de significación psicológica disparados o proyectados por el texto poético. Compatible en lo esencial con la idea de la "sustitución de lengua", la teoría de la simbolización constituye un segundo asedio de Bousoño al problema de la significación poética (II.2.6).

2.5. La emoción poética. Conceptos estéticos de la poética de Bousoño.

La segunda vertiente de la investigación de Bousoño está constituida por una compleja serie de indagaciones de carácter estético. Revisaremos a continuación sus aseveraciones más importantes, empezando por el proceso psicológico de "asentimiento", principal complemento metainmanente de la expresividad verbal en la explicación del fenómeno semiótico de la poesía. A continuación, glosaremos las conexiones de la teoría de Bousoño con la filosofía estética moderna, y, finalmente, estaremos en condiciones de establecer el signo de las relaciones entre los dominios inmanente y psicológico de la Teoría.

2.5.1. La emoción poética: "asentimiento" y "comunicación".

Como explicamos en I.1.2.3., son varios los valores del término "comunicación" en la teoría de Bousoño: si el primero

de ellos corresponde al concepto convencional de "comunicación" como proceso semiótico, e interpreta la emoción poética como el resultado de una acción comunicativa objetivada en un mensaje verbal; un segundo sentido de la "comunicación" de Bousoño posee una dimensión primordialmente estética, pues se refiere a una suerte de comunión psicológica, utópica y atemporal, de autor y receptores en la experiencia artística. Octavio Paz se refiere a este mismo fenómeno con el término de **participación** en el fragmento que citamos a continuación:

Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia (...) es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro. Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia, y, al mismo tiempo, niega la historia. El lector lucha y muere con Héctor, duda y mata con Arjuna, reconoce las rocas natales con Odiseo. Revive una imagen, niega la sucesión, revierte el tiempo (1956: 25).

La "comunicación" como participación estética constituye el núcleo de la "ley" extrínseca o "ley de asentimiento": vista la insuficiencia de los "procedimientos sustitutivos", de la sola manipulación de lenguaje, como propiedad específica de "lo poético", Bousoño acuña el concepto de "asentimiento" como correlato psicológico de las manipulaciones lingüísticas de la primera ley. Como es obvio, el concepto de "asentimiento" sobrepasa ampliamente la dimensión inmanente del texto

literario, pero resulta estar al tiempo parcialmente condicionado por su retórica expresiva.

El "asentimiento" de Bousoño es, pues, un concepto de gran complejidad, en el que se reorganizan de manera muy personal varias nociones de larga tradición en la reflexión estética. Nosotros hemos distinguido en el "asentimiento" dos fenómenos diferentes, aunque íntimamente relacionados (I.1.2.2.3.), que en su conjunción dan cuenta de la poesía como participación estética. A la "seriedad" poética, es decir, la atribución a la actividad literaria de un valor de esencialidad y compromiso personal, característico de la poética romántica, sucede un proceso de "identificación" estética, que aunque fundamentado en la eficacia retórica de la "expresión poética" -el buen poema "obliga" al asentimiento- se aloja inequívocamente en el ámbito pragmático-semiótico de la recepción, en el que de nuevo concurren elementos inmanentes, valores contextuales y fenómenos psicológicos.

2.5.1.1. La seriedad de la poesía.

Como expusimos en I.2.2, el "asentimiento" consiste en la apropiación por parte del receptor de lo enunciado en la "expresión poética", culminada en una "identificación estética". Para que esta identificación se produzca, es preciso, escribe Bousoño, un juicio intuitivo de idoneidad o esencialidad de lo enunciado, que es precisamente el rasgo que diferencia las expresiones poéticas de la comicidad del chiste: así en el ejemplo de referencia de la Teoría:

Más vale morir de pie que vivir de rodillas;

frente a la réplica de un personaje de Molière en L'amour médecin:

Más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas (TEP II: 18);

donde, evidentemente, escritor y lectores se ríen -en último término- de la falsedad de lo enunciado.

La adopción del citado rasgo de "esencialidad" como marca de poeticidad en oposición al chiste sólo puede proceder, creemos, de una concepción expresiva de la Literatura, propia de una poética de corte romántico. En realidad, el criterio de "idoneidad", "error" o "no deficiencia" funciona exclusivamente desde un punto de vista expresivo, en virtud de la implicación del emisor en su enunciado; y en absoluto como juicio de valor de la representación literaria en sí: ninguna expresión más idónea o menos deficiente que un buen chiste. Por este motivo, el nombre que mejor conviene a la esencialidad implicada en el "asentimiento" de Bousoño es el de "seriedad", porque alude en último término al compromiso personal del artista con su obra, y a una concepción diríamos expresionista de la actividad poética (II.2.3.1).

El poeta J.Gil de Biedma advirtió no sólo este fenómeno, sino su consecuencia - la superposición de escritor y voz poemática- en la poesía moderna:

El novelista (...) dispone de una variedad de personajes, con ninguno de los cuales necesariamente le identificamos. Por el contrario, en la poesía moderna (...) es casi inevitable asumir que la primera persona del poema, la voz que habla, es el poeta mismo. Y lo que esa voz pide al lector es, antes que nada, que comulgue con ella, que incondicionalmente -mientras dure la lectura del poema- la tome por suya (1965: 119).

El origen de esta concepción expresiva de la poesía -que el propio Biedma señaló como característica central del pensamiento de Bousoño (1991: 185-7)- debe localizarse en el acercamiento entre vida personal y creación artística procurado por los románticos. A partir del Romanticismo, en neto contraste tanto con una dilatada tradición de poesía cómica, como con el desprestigio de la poesía como actividad literaria menor, casi vergonzosa, en la poética clasicista; no sólo la lírica es asociada a la expresión efusiva de lo subjetivo, sino que adopta también una función de orientación ética y aun metafísica, convirtiéndose, al decir de Cernuda, en el legítimo "intérprete de la creación" (1957 b: 494). Como ha escrito L.García Montero, la poesía echa sobre sus hombros en la modernidad la pesada tarea de resacralizar el mundo, y el poeta se transforma en el sacerdote de un nuevo espiritualismo -no de todos entendido- aceptando "el papel de único responsable en la custodia de la verdad humana" (1987: 35).²⁴

La "seriedad" poética es uno de los valores característicos de la poesía contemporánea: se difunde en la identificación por parte de Baudelaire del artista con el voyant, el vidente capaz de descifrar el sentido recóndito del mundo; reaparece en la

concepción parafilosófica del artista y la poesía del simbolismo francés finisecular (A.Balakian 1967: 68 y ss); y en líneas generales sigue siendo reconocible, después de la corrosiva negación irónica del subjetivismo artístico en la revolución vanguardista (P.Aullón de Haro 1989: 104-8), como supuesto incuestionado de la poesía contemporánea. Incluso un poeta no demasiado afín a la herencia simbolista como J.Gil de Biedma, que expresaba en la cita anterior sus reservas hacia una poesía "de comunión" en lugar de "de diálogo", confiere a la creación poética en otro lugar una idéntica función interpretativa de la vida, si bien estrictamente circunscrita al ámbito de la experiencia personal:

La poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya lo son, o lo serán. Y todo lo que tiene que ver con lo sacro tiene interés. (...) Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sagrados cuando te devuelven una imagen completa e inteligible de ti mismo (1976: 241-2).

Esta visión de la poesía como instrumento de revelación, de alcance universal en Bousoño (I.1.4.2), es la que sustenta en último término la "esencialidad" del asentimiento, y la que justifica el intenso compromiso del artista con su obra. Por ello, escribe Bousoño, no debe extrañar la asociación implícita del poeta con el protagonista que enuncia sus poemas a que se refería Gil de Biedma:

el hecho de que el ente de ficción que habla en el poema se nos confunda con el poeta mismo tiene

forzosamente que hallar su causa en lo contrario, esto es, en una suprema aquiescencia que el poeta dirige a la criatura que creemos oír cuando leemos (TEP II: 58).

En realidad, vemos ahora, la "seriedad" expresiva es el correlato perfecto, del lado del emisor literario, del fenómeno de "identificación" producido del lado del receptor, que trataremos a continuación. "Seriedad" e "identificación" refuerzan, desde los dos polos extremos del proceso comunicativo literario, la idea de poesía como "comunicación" estética.

2.5.1.2. La identificación ficcional.

De manera correlativa a como el autor literario romántico se proyecta personalmente en la ejecución de su obra, Bousoño interpreta la recepción de poesía como una "identificación" o "comunidad" del lector con lo enunciado por el texto poético, perceptible en aproximaciones a la "ley de asentimiento" como la que sigue:

puesto que la poesía es comunicación, (...) y precisamente porque lo es, el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia (TEP II: 20).

Comentaremos a continuación la conexión de la "identificación" asentiva de Bousoño con varios aspectos tratados desde antiguo por la Estética y la Retórica, principalmente la identificación ficcional característica del

comportamiento estético y el movere aconsejado por la Retórica clásica.

Desde el punto de vista de la Retórica, el "asentimiento" puede asociarse parcialmente a la consecución en el receptor de un efecto pragmático persuasivo (T.Albaladejo 1989: 43-53), que puede denominarse "comunicación" a condición de entender el término en un sentido particular. No nos cabe duda de que es inexacto reducir el "asentimiento" poético de Bousoño a la mucho más amplia emotividad persuasiva estudiada por la Retórica, que es también observable en fenómenos no literarios, como la discusión política o la publicidad; es innegable sin embargo, como sostiene A.García Berrio, la influencia en una multiplicidad de géneros comunicativos, entre ellos la poesía, del fenómeno de la infusión pragmática de una serie de "valores éticos" que transparentan la interpretación de mundo de su emisor, proponiéndose a las "estimaciones" del receptor mediante la intervención decisiva de los procedimientos retóricos:

Los términos extremos de la estimación, el entusiasmo y el rechazo, dependen de un tipo de solidaridad persuasiva ética entre el escritor y su público, de carácter general argumentativo; (...) se puede afirmar con carácter general que la solidaridad ética persuasiva de la obra está íntimamente vinculada al grado de eficacia en la representación expresiva artística de la tesis moral, (...) ya que en definitiva lo propio de la argumentación general artística de una obra es la seducción del lector por la simpatía de la representación en cada momento de la misma, lo que depende fundamentalmente de la capacidad de acierto literario en las estructuras artísticas de la expresividad (1989: 163-4).

Un breve extracto de "Los libertadores", incluido en el Canto general de P.Neruda, ilustrará claramente el fenómeno; las enconadas y prolijas discusiones de nuestro siglo, y no sólo en España, acerca de la validez de la poesía política nos eximen de todo comentario:

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrecha los follajes
de muchedumbre rumorosa,
hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra

Aquí viene el árbol
nutrido por muertos desnudos,
muertos azotados y heridos,
muertos de rostros imposibles,
empalados sobre una lanza,
desmenuzados en la hoguera,
decapitados por el hacha,
descuartizados a caballo,
crucificados en la iglesia (1950: 71).

Bousoño establece los fundamentos de la correlación entre "asentimiento" y emotividad persuasiva retórica al vincular la reacción estética del receptor con la estructura objetiva de sentido construida en el texto: la "comunicación" poética no es, por tanto, caprichosa o subjetiva; sino que parte, retóricamente, de la conjugación de expresividad verbal y planteamiento intelectual convincente. Si, como escribe Bousoño,

"el poema que lo es de veras, nos obliga al asentimiento" (TEP II: 45), es claro que el juicio de idoneidad que lo cimenta arranca de la eficacia comunicativa estudiada por la Retórica, sin que por ello sea totalmente identificable con sus mecanismos de persuasión. En este sentido, los "procedimientos extrínsecos" de la "ley segunda" -el conjunto de saberes, ideas, creencias y conocimientos literarios poseídos por el receptor- son equiparables a los depósitos de temas y operaciones argumentativas con que la Retórica asegura al orador el éxito comunicativo de su discurso. La "comunicación" poética participa pues tanto de la inserción del texto en un contexto común en el que adquiere su significación total y al que hace referencia implícitamente, como de la movilización de una serie de estrategias de persuasión y emotividad.

Desde el punto de vista de la Estética, el proceso de "identificación" comunicativa definido por Bousoño se relaciona con el efecto catártico típico de la ficción artística, ya formulado, como se sabe, en la Poética de Aristóteles. Según esta idea, la representación artística tiene la virtud de afectar o involucrar en el mundo ficcional desplegado por la obra a sus espectadores reales, quienes, gracias a una identificación ilusoria con las acciones de los personajes expuestos a sus ojos, pueden liberarse de tensiones y afectos propios. La catarsis aristotélica, parangonada a las modalidades creativas y sensitivas de placer artístico, sigue constituyendo el núcleo de la experiencia estética en los estudios de H.R.Jauss, quien ha insistido en la actitud intermedia entre la sumisión identificativa ante la ficción y la distancia reflexiva del espectador como comportamiento estético más correcto:

En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo (...). El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece (1977: 73).

La "identificación" estética de Bousoño apunta al proceso irreflexivo de identificación por parte del espectador hacia lo representado en el texto artístico -que, como avisa Bousoño, no debe confundirse con el juicio crítico (TEP II: 34-5; H.R.Jauss 1975: 63)- ya sea una novela, un poema o un drama. El espacio ficticio del arte crea, pues, un marco intersubjetivo común, compartible, en el que se tiene lugar una experiencia "supraindividual" que puede denominarse "comunicación", en el sentido explicado por J.Jiménez:

El arte rompe las barreras que nos separan de los otros individuos con los que compartimos una cultura, una experiencia de vida (...). Al colmar en el espacio de representación simbólica esa doble distancia, el arte nos permite vivirnos en la afirmación, el rechazo o la puesta en cuestión de unos sentidos que están cotidianamente presentes en nuestras acciones mundanas. De ahí la experiencia de reconocimiento que suscita en nosotros el goce artístico: el arte produce y transmite imágenes de nosotros mismos, imágenes humanas que aspiran a poseer un valor universal (1986: 99).

Por tanto, cuando Bousoño define el "asentimiento" como aprobación del enunciado poético, por parte del receptor, como posibilidad imaginaria de actuación no reprochable (TEP II: 117), se está refiriendo a la experimentación individual de las posibilidades representadas en el espacio imaginario y apráctico de la ficción artística. La "identificación" estética es a su vez el fundamento de la función comunicativa del arte, vehículo psicagógico de transmisión de normas, valores sociales y modelos de conducta (H.R.Jauss 1977: 159-89), que constituye la raíz de la relación establecida por Bousoño entre el "arte" y la "moral" (I.1.4.2.) y uno de sus argumentos secundarios en la defensa de la poesía como "comunicación".

Cabe preguntarse, no obstante, hasta qué punto puede denominarse con propiedad "comunicación" la glosada identificación ficticia propia de la experiencia literaria. F.Martínez Bonati, después de apuntar el "rango egregio de credibilidad" del discurso mimético del narrador textual - convención pragmática central de la experiencia literaria (1960: 64)- apunta a propósito de la comunión estética de la crítica estilística en autores como K.Vossler o L.Spitzer:

El autor para crear, como el lector para contemplar con plenitud, pueden proyectarse empáticamente («introsentirse») en personajes y discursos, «sentir», vivir la vida de estos seres imaginarios. Esto es, para la plena contemplación estética del lector, en rigor, necesario. Así surge la expresión del discurso imaginario, que es vivencia, del lector, de lo dicho como dicho por él. Pero se trata de préstamos contemplativos, no de identidad de autor o lector con el hablante imaginario. Por el contrario: el préstamo

y la entrega son posibles, como dijimos, porque se sabe al discurso como imaginario, sin implicaciones práctico-vitales (1960: 161-2).

En resumen, el segundo sentido de la "comunicación" de Bousoño es consecuencia de la convergencia de un rasgo básico de la experiencia estética, la identificación ficcional, con una concepción expresiva, "seria", de la Literatura. La yuxtaposición de los dos fenómenos mencionados, apoyada en diferentes aspectos retóricos y estéticos, en el concepto de "asentimiento", refuerza desde una perspectiva psicologista la definición semiótico-pragmática de poesía como "comunicación". Analizaremos un último valor de la "comunicación" de Bousoño - debe tenerse presente que, en las últimas ediciones de la Teoría, la "comunicación" es siempre calificada de "imaginaria" o "ilusoria" (I.1.2.3)- al comentar los análisis del simbolismo literario de nuestro autor (II.2.6.2).

2.5.2. La metaconceptualidad estética.

Como sabemos, Bousoño concibe la poesía como relación significativa de la vida, desde una responsabilidad e idoneidad que las hagan "asentibles" o "comunicables" (I.1.4.1.). Pero la índole significativa o expresiva de lo artístico está sujeta a dos cláusulas restrictivas: el objeto de imitación artística debe pertenecer a la esfera de la subjetividad individual, y poseer un carácter metalógico que trascienda la esfera de lo racionalmente cognoscible.

Los rasgos de metaconceptualidad e individualidad, estrechamente relacionados entre sí en el pensamiento de Bousoño, no sólo presiden las reflexiones de los creadores literarios europeos más próximos a los postulados románticos; sino que también se erigen como características centrales de la Filosofía Estética a partir del siglo XVIII, momento de independización de la disciplina. Revisaremos brevemente a continuación la herencia de las líneas maestras de la Estética y de las concepciones literarias románticas -necesariamente muy simplificadas- en la teoría de Bousoño.

El proceso moderno de subjetivización e irracionalización estética se origina en el hundimiento del universo cultural y filosófico clasicista: sus más decisivas consecuencias, la desconfianza en la Naturaleza como realidad estable u objetiva, así como en el poder de la razón y sus construcciones para dar cuenta del mundo, son descritas con precisión por W.H.Auden; hasta Descartes, escribe el poeta inglés,

the traditional conception of the phenomenal world had been one of sacramental analogies; what the senses perceived was an outward and visible sign of the inward and invisible, but both were believed to be real and valuable. Modern science has destroyed our faith in the naïve observation of our senses: we cannot, it tells us, ever know what the physical universe is really like; we can only hold whatever subjective notion is appropriate to the particular human purpose we have in view (1963: 78).

Desde Baumgarten, generalmente considerado el fundador de la Estética como disciplina autónoma, hasta el pensamiento de

nuestros días, pasando por Leibniz, Kant, Vico, Rousseau o Nietzsche, el fenómeno artístico, considerado como objeto teórico, ha sido vinculado al ámbito simbólico de imágenes no susceptibles de conocimiento racional, en oposición explícita a la esfera de lo intelectualmente cognoscible. El tinte irracionalista adquirido no sólo por la Estética, sino por el resto de ramas del conocimiento, se nutre paradójicamente de un sustrato intelectual perfectamente delimitado: la crisis de la razón filosófica como instrumento de conocimiento del mundo, la insuficiencia de la razón y el lenguaje, imprecisos o inútiles en amplios espacios de experiencia sólo reductibles mediante la inexplicable emoción del símbolo (J.Ortega y Gasset 1923: 116 y ss.; L.Cernuda 1957 b: 494-9; O.Paz 1974 b: 46-8 y 56-60). Como escriben A.García Berrio y M.T.Hernández Fernández a propósito de la Teoría literaria, en el Romanticismo se consagra

la confianza en las capacidades autónomas de la poesía y del arte como posibilidad alternativa de hallazgo, expresión y análisis de la verdad. (...) La idea de la poesía como espacio de experiencia pura, sentimental y ajena a lo reflexivo y filosófico, es una de las afirmaciones características del nuevo rumbo de la poética en la Edad moderna (1988: 33-8).

Sirva de muestra de ello la idea nuclear del pensamiento estético de A.Schopenhauer, uno de los primeros defensores del carácter metalógico e individual del objeto estético (F.Lázaro Carreter 1990 c: 98): de manera similar a como Bousoño distinguía entre la conceptualidad de la "lengua" y la "metaconceptualidad" poética, el filósofo alemán hace prevalecer

la directa aprehensión artística de la esencia del Mundo mediante intuiciones o "Ideas", sobre las simplificaciones del conocimiento de razón, operado mediante "conceptos":

La Idea es la unidad resuelta en pluralidad por la forma espaciotemporal de nuestra aprehensión, mientras que el concepto es la unidad vuelta a sacar de la pluralidad por medio de la abstracción racional. (...) Y precisamente porque la idea es intuitiva siempre, el artista no tiene una conciencia abstracta de la intención y del fin de su obra; ante él se agita no un concepto, sino una idea (1984: 188).

En la Estética romántica, la fuente de inspiración creativa no se localizará en la imitación de arquetipos transcendentales, sino, inversamente, en el descenso a los abismos de la interioridad subjetiva: la sensación, la emoción, el sentimiento, lo sagrado. Y de la misma manera que en Bousoño la "individualidad subjetiva" se convierte en metáfora de la "metaconceptualidad" poética (II.2.2.2), ambos rasgos quedarán estrechamente unidos en el desarrollo moderno de la Estética, por común oposición a la imitación más o menos objetiva de la Naturaleza sostenida por la reflexión anterior. Como escribe J. Jiménez,

la exaltación romántica de la fantasía, (...) no derivada o subordinada al proceso cognoscitivo de razón (...) hace posible (...) situar el punto de partida de todo proceso estético en la creatividad del sujeto individual, y no en cualquier otra normatividad transcendente (1986: 118).

Idéntico énfasis en "metaconceptualidad" e "individualidad" poética aparece en las reflexiones literarias de los escritores románticos alemanes, condensada en la fundamental distinción entre alegoría y símbolo: frente a la transparencia del señalamiento metafórico de la "alegoría", la oscura reverberación del símbolo se asimila a la expresión por medios misteriosos de profundas intuiciones inasequibles a la razón o al lenguaje lúcido. En consecuencia, el símbolo no sólo deviene el instrumento expresivo por excelencia de lo soterrado, lo intuitivo, lo sentimental, lo emocional o lo subjetivo; sino que también arrebatada a razón, lógica y lenguaje su antigua jurisdicción indiscutida sobre estos dominios (T.Todorov 1977: 179-234).

En otras palabras, devaluado o reducido el conocimiento racionalista como método de aprehensión de la realidad, el simbolismo artístico deviene instrumento epistemológico. Así, Antonio Machado, asociando lo metaconceptual al ámbito de expresión de lo íntimo-individual, recordaba en Los complementarios a propósito del simbolista por antonomasia:

Mallarmé sabía también, y ése es su fuerte, que hay hondas realidades que carecen de nombre, y que el lenguaje, que empleamos para entendernos unos hombres con otros, sólo expresa lo convencional, lo objetivo, entendiendo aquí por objetivo lo vacío de subjetividad, es decir, los términos abstractos en que los hombres pueden convenir, por eliminación de todo contenido psíquico individual (1912-1926: 1210-1).²⁵

Y Borges, por su parte, en el epílogo a sus poesías reunidas, asimila el trabajo del poeta a la búsqueda de

intuiciones secretas, abundando en una idea del filósofo americano A.N.Whitehead:

Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tuestas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje rígido (1979: 557).

La idea de "metaconceptualidad", apoyada en los cruciales descubrimientos psicoanalíticos de S.Freud y C.G.Jung, sigue constituyendo en nuestros días uno de los postulados nucleares de las reflexiones estéticas que conciben arte y poesía como una función de profundas raíces antropológicas capaz de elucidar hondas representaciones inconscientes, de carácter "presígnico" y "prelingüístico" (J.Jiménez 1986: 29-30 y 317-8), en imágenes materiales objetivas.

2.5.3. La significación artística.

La "metaconceptualidad" romántico-simbolista llevó a considerar la poesía como dicción infinitamente polisémica o ambigua, irreductible a un significado concreto e inanalizable críticamente (T.Todorov 1977: 230-1). F.Schlegel ilumina esta postura ante la teoría poética y la crítica -cuyos ecos no son inencontrables en nuestros días- en un momento de su "Plática sobre la poesía":

No es preciso dedicarse a razonar a golpes de discursos y doctrinas para cultivar y propagar la poesía, o para ponerla al día, descubrirla,

instalarla, y darle leyes severas, como tanto lo desearía la teoría de la poesía [Dichkunst]. Al igual que el núcleo de la tierra se cubrió por sí mismo de formaciones y vegetales (...), la poesía se expande por sí misma, engendrada por la fuerza original invisible de la humanidad, cuando el cálido rayo de sol divino la toca y la fecunda. Sólo los contornos y los colores podrían, recomponiendo su forma, expresar cómo se formó el hombre; y asimismo no se podría, de hecho, hablar de poesía más que en poesía (1979: 128-9).²⁶

En neta oposición a ello, resulta característico del pensamiento literario de Bousoño una posición opuesta: la compatibilidad de la irracionalidad simbólica de la experiencia estética con una concepción semiológica del fenómeno poético, cuyo patrón teórico es, como vimos, el proceso comunicativo del lenguaje (II.2.2.1).²⁷

Dicho de otra manera, en la definición por parte de Bousoño de la poesía como "comunicación" se superpone a la conceptualización semiótica del fenómeno literario, una constante convicción en la índole significativa de la irreductible emoción estética del símbolo: si desde una perspectiva inmanente, la comunicación es una consecuencia de la concepción semiótica del poema; desde la perspectiva filosófica y estética que nos ocupa ahora, el carácter semiótico del arte es el debido corolario de una fuerte convicción en la "significatividad" de la emoción poética y el fenómeno artístico. Los principales puntos de apoyo de esta creencia en la teoría de Bousoño son, nos parece, la Poética de Aristóteles y, sobre todo, la teoría psicológica de Freud.

La pareja de conceptos con que Bousoño fundamentaba la índole significativa de la poesía, "verosimilitud" y "posibilidad" (I.1.4.1), procede, obviamente, de la vieja idea aristotélica del arte como imitación o mimesis ficcional:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (...) Y no sólo es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquel; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante (1974: 1448 b).

Importaba recoger la cita en toda su extensión para hacer ver que, acogiéndose al razonamiento de Aristóteles, Bousoño refuerza sutilmente su defensa de la poesía como "comunicación": si el placer estético se funda en un "reconocimiento" de la realidad representada, debe inferirse una dimensión comunicativa en el fenómeno poético, en éste sentido próximo a otro tipo de actividades culturales (J.A.Martínez 1975: 544-63).²⁸

No obstante, es a propósito de la expresividad lúcidamente incomprensible de la poesía hermética del simbolismo donde Bousoño muestra el hondo arraigo en su pensamiento de la mencionada concepción significativa del arte mediante la inversión del razonamiento mimético con que se justificaba la

idea de la poesía como "comunicación" anteriormente. No se trata ahora de que la imitación explique a posteriori el efecto estético de la poesía, sino de que toda emoción estética presupone una significación no reconocida, una oscura mimesis.²⁹ Desde este punto de vista, la significación estética de la imagen que cierra la "Epístola moral a Fabio":

Antes que el tiempo muera en nuestro brazos (J.L.Borges 1992);

no es sólo una inferencia o deducción de su naturaleza semiológica; sino, sobre todo, una suposición previa, casi una fe, desde la cual se movilizan con posterioridad una serie de estrategias interpretativas.

Los orígenes de la idea de "significación emocional" simbolista de Bousoño (I.2.1.1) pertenecen a la Psicología: Bousoño cita la tesis de Brentano acerca de la intencionalidad de los fenómenos conscientes (SUP: 31; J.Ferrater Mora 1979: s.v.); no obstante, la fuente básica de estas afirmaciones no es otra que la teoría psicológica y los análisis oníricos de Freud (II.2.6.3.2).

Las consecuencias principales de la adopción de esta posición en el pensamiento literario de Bousoño son dos. Por una parte, se refuerza la concepción logocéntrica y semiológica de su teoría, puesto que la exigencia de objetividad significativa del texto "poético" se produce desde dos perspectivas distintas: la retórico-textual, y la psicológico-estética. El concepto crítico donde ello resulta más visible es el de "sustituido", o eventual traducción extraestética de la emoción experimentada

estéticamente: la denominación aproximada, diríamos, de lo emotivamente percibido (I.1.2.1.4.). El énfasis que hace este concepto en la índole "comunicativa" de la experiencia estética contrasta nítidamente con enfoques no semiológicos del fenómeno simbólico (A.Trione 1989): así, un estudioso tan emblemático como G.Durand denuncia la reducción del "símbolo" a "signo" en el psicoanálisis freudiano o en los estudios antropológicos de G.Dumézil o Cl.Lévi-Strauss, en quienes

le symbole ne renvoie, en dernière analyse, qu'à un épisode régional. La transcendance du symbolisé est toujours niée au profit d'une réduction au symbolisant explicité. Finalement, psychanalyse ou structuralisme réduisent le symbole au signe ou, dans le meilleurs cas, à l'allégorie (1964: 60-1).

Bousoño, citando a Durand, sustenta el método contrario: la autonomía de la insustituible experiencia estética no implica la imposibilidad de un conocimiento aproximado de su significación desde una perspectiva distinta e independiente: el "simbolizado" es así la justificación filosófica de la poeticidad del simbolismo:

«traducir» un símbolo no supone, de ninguna manera, pensar que tal traducción equivalga al símbolo mismo como tal. El símbolo es sólo una determinada emoción en la conciencia; su traducción, un sentido lógico, sin emoción ninguna. El misterio del símbolo nace, justamente, de que su sentido permanece oculto para la conciencia, lo cual no implica una inefabilidad que haya de afectar también al hermeneuta (IRR: 26).

En segundo lugar, la conceptualización significativa de la emoción artística confiere al pensamiento literario de Bousoño un tinte freudiano, caracterizado por la imposibilidad de sinsentido. De la misma manera que lo característico de la hermenéutica freudiana es no dejar lugar a lo arbitrario, casual o insignificante -ya que, como se sabe, todo hecho individual es simbólicamente interpretable como síntoma de una tensión psíquica o realización oculta de un deseo irreconocible (A.Vázquez Fernández 1987: 94-5)- Bousoño concebirá la poesía como constantemente significativa, puesto que "lo poético" queda en última instancia definido por su reverberación estética, y ésta última implica o presupone indefectiblemente un sentido.³⁰

Esta postura -menos una constatación práctica que una confiada actitud pragmática del receptor, eventualmente justificable (Y.M.Lotman 1970: 39-46; J.Culler 1975: 243-9)- resulta especialmente notable en el acercamiento crítico de Bousoño a determinadas corrientes literarias que pueden ser parcialmente caracterizadas por lo contrario, como el Surrealismo (I.2.4.), y ha sido asimismo destacada por varios comentadores de la teoría de Bousoño.³¹

La glosada fe freudiana en la significación estética determina no sólo el perfil "abierto", amplificatorio y expansivo, de numerosos textos creativos del Bousoño poeta, parcialmente entregados al poder de sugerencia simbólica del lenguaje (III.5.2.1), sino también el tema central de algunos de sus poemas más representativos. Véase por ejemplo un fragmento de "Investigación del tormento", perteneciente a Las monedas contra la losa (1973), donde en una combinación muy

característica de simbolismo y amor racionalista a la paradoja "emoción" se convierte en sinónimo de "teoría":

No la debéis llamar entonces desconsiderada, azarosa,
caprichosa, arbitraria,
nombres que conviene tan sólo
al indisciplinado intelecto razonador.
Ella, en efecto, al revés, sigue ordenadamente una pauta,
obedece un dictado, interpreta concienzudamente la
vida. En verdad,
siempre nos dice algo, sabroso y repentino,
sobre la realidad que examina. Tiene rigor de axioma...

2.5.4. Fundamentación antropológica de la emoción poética.

Uno de los pilares de la concepción de la poesía como fenómeno comunicativo por parte de Bousoño es el asentamiento de la experiencia estética en depósitos culturales primitivos, mecanismos psicológicos primarios, estructuras antropológicas básicas y arcaicas experiencias colectivas, que reciben en la Teoría la denominación de "supuestos de la poesía" (I.4.3.1.), y que en sus estudios sobre el simbolismo aparecen como explicación raigal del fenómeno poético en virtud de la hipótesis de la asociación preconsciente (I.2.2.2.). Entroncadas en el irracionalismo filosófico contemporáneo, estas reflexiones desembocan, siguiendo una nutrida línea de pensamiento estético moderno, en una fundamentación antropológica de la emoción estética (II.2.5.2).

A pesar de que el simbolismo, entendido como asociacionismo no consciente, era uno de los "supuestos" poéticos de la Teoría; en Irracionalismo y Superrealismo se establece más claramente la

dependencia de la emoción estética respecto de una serie reducida de temas imaginarios y mecanismos psicológicos básicos. Desde esta perspectiva, el relieve emocional de la "expresión" artística -e incluso la Cultura en su totalidad (Apéndice III)- puede entenderse como reflejo o transferencia, lógicamente impropia, de un repertorio reducido de fascinantes representaciones primarias (II.2.6.3.2.). En esta zona de su pensamiento, Bousoño desborda ampliamente el ámbito de la Poética, acercándose interdisciplinariamente, de manera casi ensayística, a problemas propios de la Teoría de la Cultura, la Psicología y la Antropología.³²

En este sentido, tanto los "supuestos" poéticos como la hipótesis asociacionista de libros posteriores pueden ser descritos como un paradójico descubrimiento racionalista de los límites de la lógica, puesto que la emoción poética exige para ser totalmente explicada, el concurso de una suma de experiencias irracionales y modos prológicos de funcionamiento de la psique. El pensamiento de Bousoño sostiene pues así la imposibilidad de una explicación integral de la poesía, y por extensión de la cultura humana, en términos puramente racionales, desde un posicionamiento intelectual nítidamente irracionalista cuya fuente próxima bien pudiera ser el raciovitalismo orteguiano.³³

En la poesía aparece de manera más acentuada que en otras modalidades culturales la influencia de principios ajenos al pensamiento lógico: prolongando la visión hegeliana de la Cultura como transfiguración de un mundo inerte, frío e indiferente al hombre, en una serie de categorías, valores y sentidos humanos (H.R.Jauss 1977: 75-8), en el pensamiento de

Bousoño nociones primarias como altitud, extensión, reclusión u oscuridad, se actualizan simbólicamente en el curso de la experiencia estética con un valor irracional de que están desprovistas en una consideración estrictamente racional.³⁴

Es incluso concebible en Bousoño, gracias a su constante superposición de los dominios psicológico e inmanente del fenómeno poético, la correspondencia entre los mecanismos psicológicos de asociación psíquica, y la configuración formal de la "sustitución" poética. Es decir: no sólo la experiencia estética se fundamenta en las resonancias psicológicas de la superficie inmanente del texto en un espacio imaginario (A.García Berrio 1989), sino que, en Bousoño, fenómenos literarios como la rima, el ritmo o la correspondencia, tienden a ser explicados como reproducción o huella en la estructura inmanente del texto artístico de los principios asociativos más primarios de la psique (I.1.4.3.2.). De esta manera, el fenómeno estético no sólo "comunica" un hondo patrimonio cultural, sino que, de manera tal vez más significativa en determinadas corrientes simbolistas modernas, traduce en su constitución formal algunos de los mecanismos psicológicos que fundamentan esa comunicación. Así, en el siguiente fragmento de J.R.Jiménez:

¡Oh, triste coche viejo, que en mi memoria ruedas!
 ¡Pueblo, que en un recodo de mi alma te pierdes!
 ¡Lágrima grande y pura, lucero que te quedas,
 temblando, en la colina, sobre los campos verdes! (1973:
 107);

donde, de manera similar a como en Bousoño la connotación, la sugerencia o la inercia rítmica están fundamentados en una serie

de "supuestos psicológicos" cuya estructura reproducen en el texto (I.1.4.3), las correspondencias duales con que se construye el texto en torno a la equiparación "lo presente - lo ausente evocado" no sólo apelan al asociacionismo psíquico que constituye en Bousoño el principio explicativo del simbolismo poético, sino que lo remedan formalmente.³⁵

2.5.5. Estética y Poética.

Como hemos visto a propósito de casi todos los aspectos comentados hasta aquí, la teoría de Bousoño se sitúa y discurre entre dos ámbitos, dos métodos de análisis, del fenómeno poético: la experiencia psicológica del receptor, y el análisis formal del texto artístico o "expresión poética" (II.2.1). El signo constante de la relación entre ambos dominios es, creemos, una constante **superposición**, que conduce a la **determinación recíproca** de ambos planos en las argumentaciones de Bousoño. Esta convergencia constituye a nuestro entender la más clara característica del pensamiento literario de Bousoño, así como el origen de la adopción de una terminología no siempre precisa y la causa de algunas de las críticas expresadas por teóricos posteriores.

Analizaremos a continuación la relación superpositiva o convergente entre estas dos perspectivas a propósito de dos aserciones centrales en el pensamiento de Bousoño: la distinción teórica entre "lengua" y "poesía" y la definición del fenómeno poético como "comunicación".

La tajante distinción de Bousoño entre los conceptos de "lengua" y "poesía" resultaba inevitable, pues era

simultáneamente exigida por las dos direcciones de su investigación: la recepción estética y el análisis formal. Desde una perspectiva inmanente, Bousoño advierte la especificidad estructural de la "expresión poética" como "texto", cuya constitución formal diverge de la del lenguaje comunicativo ordinario tal y como es descrito por la gramática lingüística: la "expresión poética" no puede ser segmentada ni descrita utilizando exclusivamente los métodos habituales de la Lingüística: es "sustitución" que parte del material de la "lengua" pero lo reorganiza en el seno del texto.

Por otro lado, la distinción entre "lengua" y "poesía" era también necesaria contando con el ingente corpus de reflexión estética y literaria posromántica (II.2.5.2). La intuición poética difiere radicalmente de lo comunicado por medio de la "lengua", porque ambos ámbitos de significación son, si no opuestos, distintos. El lenguaje ordinario, centrado en la representación de la experiencia social y convencional, no podía ser equiparado con la "expresión poética", cuyas resonancias estéticas venían siendo definidas precisamente en función de la superación de las limitaciones del lenguaje, en el vislumbre imaginístico metaconceptual que la Estética romántica instituyó como objeto de la expresión artística.

De esta manera, la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje poético reproduce, en el plano analítico inmanente, la diferenciación entre significado lingüístico y significación estética, pero instituyendo al mismo tiempo el material verbal del poema como objeto prioritario de análisis de la Poética, como método de estudio de "lo poético". Dicho de otra manera, la descripción más exacta del pensamiento de Bousoño en este punto

es, nos parece, la establecida en II.2.1: un análisis semiológico de la emoción estética, un estudio del brillo simbólico de la imagen desde la perspectiva de sus constituyentes lingüísticos. Y a causa de la voluntad por parte de Bousoño de analizar lo "poético" desde la perspectiva de su material lingüístico, pero sin prescindir de la información proveída por reflexiones estéticas previas, la terminología de la Teoría pecará en ocasiones de impropiedad: como vimos, determinados rasgos inmanentes de la "expresión poética" serán así dificultosamente descritos en función de paradigmas conceptuales procedentes del dominio de la Filosofía estética, como "individualidad" o "metaconceptualidad" (II.2.2.2).

Asimismo, en la "comunicación" poética de Bousoño convergen igualmente aspectos y perspectivas correspondientes a la Estética y al análisis formal. Desde un punto de vista inmanente, el análisis de la poesía como un tipo de lenguaje llevaba a concebir el fenómeno poético desde el punto de vista de su inserción en un proceso comunicativo. Pero, por otra parte, la conceptualización de la poesía desde la perspectiva de su resonancia estética identificaba, con no total exactitud, la reacción estética del receptor con lo significado inmanentemente en la "expresión poética": la recepción psicológica con la estructura semiótica del objeto artístico (U.Eco 1975: 91-4). Finalmente, en la "comunicación" emotiva de Bousoño, característica también de la crítica romántico-idealista, confluyen además una heterogénea serie de aspectos como la identificación ficcional, la emotividad retórica, y el sustrato antropológico estudiado por la Estética moderna, utilizados como argumentos subsidiarios en el sostenimiento de la naturaleza

"comunicativa" de la poesía que implicaba su análisis como proceso semiótico.

En otras palabras, la "comunicación" de Bousoño implica una convergencia total de los planos estético e inmanente citados: por un lado, una conceptualización semiótico-lingüística de la reacción estética del receptor, que corresponde a lo "significado" por la "expresión poética"; y, por otro, una concepción simbólica del texto artístico, cuya estructura es contemplada a la luz de la reacción estética que suscita.

Podemos concluir, pues, que la teoría de Bousoño ensayó no ya la conciliación entre Poética lingüística -a mediados de siglo, el análisis formal estaba lejos de ser uno de los principios críticos establecidos que es en nuestros días- y Estética, sino la corroboración de la filosofía estética originariamente romántica mediante un instrumental metodológico inmanente. En ello, seguía la naciente directriz crítica que en nuestro siglo, influida por el prestigio de la Lingüística como modelo de disciplina humanística científica, ha querido contemplar el fenómeno estético, y especialmente, por razones obvias, el del arte verbal de la Literatura, desde la perspectiva de su material formal, como un tipo de lenguaje (J.Jiménez 1986: 237). Pero también se adentraba valientemente en un terreno muy arriesgado, pues su intento último consiste en una concordancia de opuestos: razón y emoción, signo y símbolo. Una orientación metodológica lingüística, idéntica a la que impulsó a Bousoño al estudio formal de la "expresión poética", juzgará décadas más tarde, bajo la influencia del método formal ruso, impertinente la base estética de la Teoría e insuficientes sus análisis de la dimensión inmanente del texto

literario (II.2.4). Pero, trascurridos los años de lo que alguna vez se denominó "furor sónico", y culminada la fructífera orientación lingüístico-estructural de la Teoría Literaria en una paralizadora "crisis de la literariedad", tal vez sea posible considerar con distancia más serena el intento y los logros de Bousoño, y valorar su mirada global sobre el conjunto de aspectos, materiales y estéticos, que concurren en el fenómeno literario.

2.6. La metáfora hermética y el simbolismo literario.

Comentaremos a continuación los estudios de Bousoño en torno al simbolismo literario y su imaginería "irracionalista". Después de una introducción al simbolismo no sólo como corriente poética, sino como principio literario básico privilegiado por algunas escuelas críticas, intentaremos establecer la incardinación de Irracionalismo y Superrealismo en el marco de la poética establecida en la Teoría. Nuestra conclusión a este respecto no sólo confirmará la adscripción de la poética de Bousoño a una concepción romántico-simbolista de la poesía, sino que interpretará estos nuevos estudios como una reformulación implícita del problema de la poeticidad, ahora desde una perspectiva plenamente simbólica. Abordaremos finalmente los dos aspectos centrales de estos estudios que nos parecen también los más novedosos: en primer lugar, la descripción de los mecanismos psicológicos de simbolización, en relación con la objetividad comunicativa de la poesía; y, para concluir, la idea de una metáfora lúcidamente ininteligible o "imagen visionaria".

2.6.1. Introducción al simbolismo.

Es difícil encontrar un término más corriente y simultáneamente menos preciso que el de "símbolo". Una misma palabra designa nociones, conceptos y problemas aparecidos, antigua o modernamente, en disciplinas tan distantes entre sí como las Matemáticas y la Lingüística, la Filosofía y la Semiótica, la Crítica de Arte, la Filología, la Psicología, la Antropología o la Historia de las religiones. Afortunadamente, no es necesario que nosotros revisemos las distintas acepciones del término (U.Eco 1984: 229-36): el sentido de símbolo en la totalidad del pensamiento literario de Bousoño está claramente relacionado con la concepción del fenómeno en la teoría literaria de los románticos alemanes, extendida a buena parte de la creación literaria posterior.

El ideal expresado por Novalis de una emotividad poética independiente de los artificios de la retórica mimética clasicista culmina en la distinción por parte de los románticos entre "símbolo" y "alegoría" como dos principios antagónicos de escritura (II.2.5.2.). Tanto los románticos como sus herederos simbolistas y vanguardistas (O.Paz 1974 b) oponen a la significación transitiva de la alegoría, la misteriosa fusión de significante y significado en el símbolo, cifra oscura de un sentido y una emoción estética simultáneas. Como escribe U.Eco,

En la alegoría la significación es obligatoria, mientras que al símbolo se lo interpreta y reinterpreta inconscientemente, realiza la fusión de los contrarios, significa muchas cosas a la vez,

expresa lo indecible porque su contenido escapa a la razón" (1984: 253).

La metáfora de amplios sectores poéticos europeos en los siglos XIX y XX se acoge, consciente o inconscientemente, a la argumentación simbólica teorizada en Alemania. Sin abandonar totalmente la nítida imaginería clasicista, la poesía contemporánea, especialmente la descendiente de Baudelaire y Rimbaud, abundará en abruptas superposiciones léxicas de interpretación recóndita, cuyo irrealismo literal viola el principio de referencialidad del lenguaje, al tiempo que expresa el orgullo "moderno" ante la capacidad humana de transformación de lo real. Así, H.Friedrich, explicando el poema "Marine" de Rimbaud, distingue de las metáforas tradicionales un tipo de "sobreimpresiones" irreales o amiméticas, en las que se establece una "équivalence absolue entre deux niveaux objectivement différents", en este caso, el registro marino y el registro terrestre:

Les chars d'argent et de cuivre -
 Les proues d'acier et d'argent -
 Battent l'écume, -
 Soulèvent les souches des ronces -
 Les courants de la lande,
 Et les ornières immenses du reflux,
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt, -
 Vers le fûts de la jetée,
 Dont l'angle est heurté par des
 tourbillons de lumière (1956: 112).³⁶

Esta dialéctica entre realidad e irrealidad, asociada al misterio metafísico de la existencia humana, marcará buena parte del desarrollo de la poesía simbolista, vanguardista y surrealista posterior. Así, un vanguardista difícil de clasificar como Juan Larrea describía en 1919 a Gerardo Diego el problema de la ininteligibilidad poética en estos términos:

¿Es necesaria la comprensión para la sensación estética? Y estoy por estampar un profundo NO. Y un poeta venidero, estoy por asegurarlo, nos hará llorar con las imágenes y palabras solas, sin que comprendamos la sucesión, como con sonidos dispersos. Y ésta será la perfección (1986: 93).

Una juguetona voluntad de disonancia y estridencia, combinada con la exploración de las profundidades psicológicas, determina asimismo la imaginería de los surrealistas franceses, descubridores y vindicadores de la poesía de Rimbaud. En la técnica imaginística del Surréalisme prevalece, sobre la consecución de una analogía intelectual artificiosa entre dos términos reales, el mero contacto arbitrario entre las palabras (G.Chénieux-Gendron 1984: 89-93), que pretendía ser tanto un revulsivo contra el inaceptable materialismo de la civilización industrial moderna, como un método de "entrenamiento poético" y exploración transcendente eventualmente eficaz. En resumen, como escribió Anna Balakian, en este tipo de poesía

words such as understanding, explanation, expression are inappropriate. Knowledge, empathy, disturbance are the types of terms that best convey the surrealist poet's aspirations (1959: 166).

Dos son las principales orientaciones críticas en el estudio del símbolo y la metáfora hermética contemporáneos, que parecen recortarse sobre la originaria distinción romántica entre "alegoría" y "símbolo": una primera estético-psicológica, y una segunda inmanente-formalista de corte lingüístico o semiótico-textual. En la corriente inmanentista, que examinaremos en primer lugar, el acento simbolista en la incomprensibilidad racional de la asociación simbólica se sustituye, en virtud de la inclinación cientifista de nuestro tiempo, por el análisis de su estructura lingüística. Pero sucede que el símbolo romántico o la metáfora hermética no pueden ser abordados, en su supuesta especificidad, en función del significado semántico de sus constituyentes: desde una perspectiva lingüística, la asociación simbólica o bien aparece como un tipo de metáfora oscura o catacrética, estructuralmente idéntica a la metáfora clásica; o bien pierde, a causa de su hermetismo, su naturaleza de metáfora, quedando relegada a la categoría de material asignificativo.

Así, M. Le Guern deslinda del corpus de tropos analizados en su estudio el material proveído por cierto tipo de imágenes, "representaciones de los temas comunes de la imaginación", cuyo sentido no es analizable. En ellos, la asociación

no se establece sobre el plano de una lógica consciente y voluntaria. Se trata de una coherencia diferente (...); la lógica que la establece no se sitúa en el nivel de la inteligencia obvia, sino que es fruto de una actividad oculta del espíritu que se manifiesta por la variación existente entre el

lenguaje efectivamente emitido y el contenido de información voluntaria que expresa (1973: 52-3).

Entre nosotros, donde el problema tal vez no ha recibido la atención que merece, se acoge a este razonamiento M.García Posada, en su brillante estudio del poemario lorquiano Poeta en Nueva York. Avisando de la impureza y complejidad de la técnica metafórica vanguardista, García Posada relaciona primordialmente la imaginería del poemario con la gongorina metáfora de catacrexis privilegiada por los círculos vanguardistas españoles de los años veinte. La metáfora vanguardista puede ser finalmente interpretada mediante un esfuerzo de intelección apoyado en un notorio saber literario, aproximadamente de la misma manera en que se procede ante las metáforas agudas del Barroco (M.Blanco 1986). García Posada, apoyándose en la connotación hjelmsleviana y mencionando también el simbolismo "de realidad" de Bousoño (I.2.3.1.), acepta el valor simbólico de Poeta en Nueva York desde una perspectiva estética y en un sentido muy general:

el espacio simbólico de Poeta en Nueva York desborda el "universo de discurso" en que ha surgido, sin que al tiempo deje de producirse la designación (...) de ese universo. Dicho en otros términos: el mundo representado significa en un nivel más alto que el de la simple descripción; esto es, constituye el significante de un significado que es la ciudad, sin más; es decir, el mundo todo (1981: 87-8).

Sin embargo, y como hemos visto hacer a Le Guern, Posada niega la categoría de metáfora a las superposiciones

irreductibles del simbolismo, criticando consecuentemente la línea de interpretación psicologista que las explicaba como una asociación "emocional". Este material poético no puede, en realidad, ser considerado como metáfora: es, en todo caso, una "revelación interior" previa al lenguaje; un "residuo o traducción del inconsciente" (1981: 88-9).³⁷

La interpretación lingüística no es la única estrategia explicativa de las corrientes formalistas. Símbolos y metáforas herméticas pueden ser explicados también en función del principio de "motivación", o en función de su inserción en una unidad textual superior. La idea de "motivación", de larga tradición en la poética simbólica, se aplica a la analogía u homomorfía más o menos precisa entre los planos fonético, morfológico, sintáctico y semántico del procedimiento simbólico, muy bien perceptible en fenómenos concretos tan conocidos como la onomatopeya o la armonía imitativa (J.M.Pozuelo Yvancos 1988 b: 59 y ss.; F.Lázaro Carreter 1990 a).³⁸ Desde una perspectiva semiótico-textual, la superposición hermética puede ser interpretada ya como derivación de la forma significante de los materiales lingüísticos de la asociación, ya como señalamiento al diseño formal mismo del texto. V.García de la Concha se muestra partidario de este último tipo de interpretación en el caso de la metáfora surrealista:

mientras que en la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de tipo mórfico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación

de significantes sin tener en cuenta los significados que le corresponden (1982: 25).

Así, una acumulación de imágenes ininteligibles puede ser justificada desde una perspectiva textual: el diseño formal del texto es la clave ocasional en que encuentran sentido las imágenes. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del poema "Muerte", de F.García Lorca:

¡Que esfuerzo!
 ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
 ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
 ¡Que esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
 ¡Que esfuerzo de la abeja por ser caballo!;

donde, según García de la Concha, el asfixiante círculo cerrado de transformaciones, enfatizado por el paralelismo sintáctico y rítmico, vehicula semióticamente la inanidad de todo esfuerzo para huir de la "muerte" aludida en el título (1982: 25).

Finalmente, otra posible estrategia explicativa inmanente, especialmente útil en determinadas corrientes vanguardistas, es la que podríamos denominar "interpretación indicial" o "sintomática". En este tipo de interpretación, el texto provee no de un significado, sino de un indicio o síntoma, que adquiere un valor significativo variable en función del contexto en que aparece: un poema trivial podría por ejemplo ser interpretado no en función de lo que significa, sino en función de lo que es, como una declaración sobre la trivialidad (J.Culler 1975: 253). En el caso de la imagen hermética del Surrealismo, el sentido de la asociación hermética puede consistir precisamente en carecer

de sentido -interpretación en absoluto desdeñable en las vanguardias más iconoclastas, como pueda ser la dadaísta- o en remitir el incongruente discurso surreal al "caos mental" de su autor.³⁹

El segundo método de explicación de la metáfora hermética contemporánea, de orientación psicologista y en ocasiones de carácter interdisciplinario, se presenta como descendiente de las teorizaciones de los poetas románticos y recoge su principal hallazgo: el "descubrimiento gradual de un horizonte interior que va más allá de lo consciente" (L.Cernuda 1957 b: 503), materializado en el símbolo poético. La poesía permite establecer correspondencias entre heterogéneos elementos del cosmos, o entre fenómenos físicos y otro tipo de realidades de jerarquía metafísica superior perceptibles de una manera espiritual. El cultivo de las facultades visionarias conduce a los poetas románticos a exaltar una imaginación espiritual conectada a un orbe diferente del cotidiano (A.Balakian 1967: 25-43), o a transfigurar el aspecto del mundo mediante irracionales asociaciones analógicas que habían sido desterradas con el avance del pensamiento científico en la Edad moderna. Como escribe A.Marí,

El conocimiento analógico será predio exclusivo de la literatura, y si bien los filósofos, científicos y literatos de la Edad Media y del Renacimiento no conocían distinción entre ciencia y literatura, puesto que ambas disciplinas fundamentaban su saber, indiscriminadamente, en el conocimiento analógico, a partir del siglo XVII habrá una clara distinción entre ciencia y literatura, conocimiento científico y conocimiento mágico; el uno, preciso, se fundamentará

en el principio de igualdad y diferencia (una cosa es lo que no es la otra), el otro, ambiguo, lo hará a partir del principio de analogía (todas las cosas tienen una relación de semejanza entre sí) (1979: 27-8).

Ningún ejemplo más explícito de estas concepciones simbolistas que un famoso pasaje del misticista poeta inglés William Blake, entresacado por Cernuda del poema titulado "Vision of the Last Judgement":

Afirmo en cuanto a mí que no miro la creación exterior, y que para mí es un obstáculo y no acción; es como el polvo sobre mis pies. «Cómo, se me dirá, cuando el sol se levanta, ¿no ves un disco redondo de fuego, más o menos como una guinea?» Oh no, no, no; veo una legión innumerable del ejercito celeste, gritando «Santo, santo, santo es Dios Todopoderoso». Poner en duda mis ojos corporales sería lo mismo que poner en duda una ventana en lo que concierne a una vista; miro a través de ella, no con ella" (1983: 20).

La dinámica revelatoria de la correspondencia simbolista se reproduce en la estructura de la metáfora hermética: mediante la asociación incomprensible entre dos términos, el poeta expresa valores y sentidos idealmente inasequibles al lenguaje comunicativo ordinario, o pronuncia una equivalencia interior apenas consciente. Lo significado por la ecuación hermética, históricamente interpretado en términos espirituales, místéricos, subjetivistas o emotivos, ha sido puesto en relación en nuestro siglo, tras las investigaciones de los patrones psicológicos realizadas por S.Freud y C.G.Jung, con un profundo

sustrato antropológico de índole irracional, cifrado en símbolos y arquetipos universales. Según Jung, los símbolos, de mayor amplitud significativa que los conceptos e irreducibles a un sentido predefinido, responden a una herencia colectiva estructurada en el psiquismo, sólo representable intuitivamente.⁴⁰ Desde este punto de vista, el símbolo y la metáfora hermética de la poesía moderna suponen, como querían algunos sectores surrealistas, un ensayo de regreso a las asociaciones mágicas y míticas del pensamiento primitivo, tal vez el origen filogenético del mecanismo intelectual tradicional de la "metáfora de arte".⁴¹

En el siglo XX, una serie de escuelas críticas que arrancan de la fenomenología espiritual de G.Bachelard y desembocan en la Poética de lo Imaginario (A.García Berrio 1989; M.Rubio Martín 1991) ensayan la fundamentación científica no ya sólo del símbolo o la imagen hermética, sino de la Literatura en su totalidad, en las estructuras inconscientes colectivas analizadas por antropólogos y psicoanalistas. Como escribe E.Anderson,

El estudio de la literatura puede beneficiarse, pues, con las contribuciones de la antropología a la comprensión de los elementos no racionales de toda obra poética. (...) La literatura, aunque por vía no discursiva, aprehende la realidad. (...) La literatura es un autoconocimiento de lo fundamental del hombre, de lo que realmente somos, por debajo de lo que queremos ser. (...) Nos convierte (...) en espectadores de un espejo que tiene la virtud de devolver símbolos de sentimientos colectivos (1984: 65).

De esta manera, tanto como en los sueños, el folclore o el material psicoanalítico, también en la Literatura -y señaladamente en la lírica expresionista de los románticos y sus descendientes- puede rastrearse un depósito de conocimientos y experiencias ancestrales básicas, inasequibles de manera directa o consciente, subyacente al hiperdesarrollo moderno de la racionalidad (C.G.Jung 1944: 343-51). Esta línea teórica, de dirección psicologista y fructífera vocación interdisciplinaria, coincide con la Estética en la asimilación del efecto de determinadas formas literarias o artísticas en la sensibilidad receptora a una función antropológica de explicación del mundo, orientación ética, placer de reconocimiento y sensibilidad material, que sobrepasa el ámbito de lo racionalmente explorable (J.Jiménez 1986: 35-47). Las investigaciones de Bousoño en torno a la expresividad simbólica deben encuadrarse, sin duda alguna, dentro de las directrices marcadas por esta última corriente teórica.

2.6.2. Simbolismo y "comunicación": la teoría simbólica de Bousoño y la Teoría de la expresión poética.

Además de un pormenorizado estudio de los caracteres más visibles del simbolismo, creemos que Irracionalismo poético y Superrealismo y simbolización constituyen en última instancia un nuevo asedio por parte de Bousoño al problema de la significación estética de la poesía, anteriormente abordado en la Teoría de la expresión poética desde una consideración global del fenómeno literario.

Hemos intentado establecer en párrafos anteriores la filiación romántico-simbolista de la poética de Bousoño, centrada en la índole metaconceptual de la intuición estética: no es de extrañar por tanto que, en cierto sentido, el hecho de investigar la expresividad hermética del simbolismo equivalga en nuestro autor a una segunda indagación general del fenómeno de la poesía. De esta manera, las dos obras mencionadas, sin dejar de constituir un estudio independiente de una clase de procedimientos expresivos habituales en la poesía contemporánea, pueden interpretarse como una reformulación implícita del problema de la poeticidad, a pesar de que el objeto de análisis quede ahora restringido a una variedad histórica de la poesía. Adoptamos también esta interpretación con el fin de condensar la poética de Bousoño en un núcleo de postulados y opiniones lo más reducido posible.

Expuesto lo anterior, no debería extrañar que el enfoque y los métodos utilizados tanto en la Teoría como en los estudios sobre el simbolismo resulten muy similares, ni tampoco la proximidad de determinados conceptos críticos expuestos en ambas investigaciones. Así, en cuanto a la metodología utilizada, los estudios simbólicos de Bousoño se sirven de nuevo del criterio estético de la sensibilidad para la localización de los procedimientos simbólicos. Si la "expresión poética" se definía en último término como tal en virtud de la sensibilidad del receptor, también imágenes simbólicas y símbolos son reconocidos como tales en función de una resonancia estética misteriosa: la índole oscura e imprecisa de su "inadecuación emocional", es decir, el hecho de que su eco psicológico es racionalmente inexplicable (I.2.1.1). Interpretamos esta distinción en el

sentido de que en los procedimientos simbólicos no es factible discernir lúcidamente el objeto de la imitación; esto es, no tiene lugar en ellos el "reconocimiento" estético (II.2.5.3.), al menos de una manera lúcida.

En segundo lugar, tanto en la Teoría como en los estudios sobre el irracionalismo literario, la resonancia estética es conceptuada como "comunicación": en otras palabras, se sigue concibiendo el fenómeno de la poesía bajo el modelo de la comunicación lingüística. Ello lleva, desde la superposición constante en Bousoño de los dominios inmanente y psicológico del análisis poético, a que los rasgos estéticos y formales del simbolismo converjan en una caracterización unitaria (II.2.5.5): así, la estructura literal de los procedimientos simbólicos queda caracterizada por un "absurdo" verbal que corresponde a su "impropiedad" estética, de la misma manera que en la Teoría a la especificidad estética de la poesía correspondía una "sustitución" en el plano de sus constituyentes formales.

Finalmente, siempre desde el postulado central de la "comunicación", la emoción simbólica aparece dotada de un valor significativo objetivo, a despecho de su característica imprecisión. Como sucedía en la Teoría, la objetividad significativa del simbolismo queda determinada por los valores semánticos de los materiales primarios del procedimiento, y del "contexto" en que éste se inserta. No obstante, como consecuencia del carácter preconsciente e irracional de su mecanismo señalizador, la significación simbólica de Bousoño se apoya más en Freud que en Aristóteles; más en la presuposición de significado en la emoción psicológica, que en el

reconocimiento lúcido -"racional"- de la idoneidad de la imitación poética (II.2.5.3).

En realidad, en este rasgo de la significación simbólica radica básicamente el núcleo de la distinción de Bousoño entre expresividad poética y expresividad simbólica, que restan muy próximas entre sí, a cualquier otro respecto, en su teoría. Ambas coinciden en su valor significativo "metaconceptual", pues tanto una metáfora de Garcilaso:

Por la oscura región de vuestro olvido (J.L.Borges 1992);

como un procedimiento moderno:

En el Estado de Nevada

Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro (L.Cernuda 1964: 44);

coincidirían, en opinión de Bousoño, en "comunicar" un significado irreductible en último término a una expresión lingüística ordinaria. Puesto que Bousoño explícitamente reduce la metaconceptualidad poética a un efecto "ilusorio", es decir, "simbólico", la diferencia principal entre ambos textos consiste en que la idoneidad imitativa del primero es, hasta cierto punto, reconocible, e incluso clasificable como tópico literario; por el contrario, resulta cuando menos arduo precisar la significación de los versos de Cernuda, cuyo valor emotivo presupone estéticamente, escribe Bousoño, un núcleo significativo oculto.⁴²

Esto nos lleva por último a la comparación de la terminología descriptiva de los procedimientos poéticos en la Teoría y en los estudios sobre el simbolismo. Si en la Teoría, la "expresión poética" se analizaba como una "sustitución" que representaba ilusoriamente una significación metaconceptual, en Irracionalismo, de manera muy similar, la "metaconceptualidad" poética reaparece bajo la denominación de "significado irracional": la tonalidad emotiva experimentada por el receptor ante un símbolo como "Jorobados y nocturnos", si bien con la vaguedad característica del procedimiento (I.2.1.1.). El "significado irracional" o "emoción simbólica" es, por tanto, el evidente correlato de la "sustitución" de la Teoría.⁴³

Todo ello nos lleva a proponer la siguiente conclusión: tanto la Teoría como los estudios sobre el irracionalismo poético de Bousoño desarrollan una idéntica concepción simbólica de la poesía. No obstante, la diferencia fundamental entre ambos estadios de la investigación de Bousoño consiste en que en Irracionalismo se distingue con mucha mayor precisión el dominio inmanente del texto poético del dominio estético-psicológico de su recepción.

La "metaconceptualidad" estética de la Teoría resultaba incompatible con la objetividad símica de la comunicación poética: desde una perspectiva lingüística, lo "metaconceptual" puede ser significado -es decir, no puede ser codificado en un signo convencional reutilizable como pueda serlo una señal de tráfico- porque ello implicaría una contradicción. De ahí la matización de las últimas ediciones de la Teoría, en las que se apunta la cualidad ilusoria de la metaconceptualidad poética: la "expresión poética" no significa lo "metaconceptual", sino que

produce en el receptor una perfecta ilusión psicológica de esa significación (II.2.4). La citada ilusión de "metaconceptualidad" queda más claramente justificada en Irracionalismo, donde reaparece denominada como "emoción simbólica", vale decir, ilusión estética del receptor, localizada en el dominio psicológico de la recepción literaria en lugar de aparecer como caracterización del material inmanente del texto poético, como se sostenía en las primeras ediciones de la Teoría. La metaconceptualidad es por lo tanto consecuencia de un proceso asociativo extrainmanente, en el que los signos lingüísticos del texto sólo participan de manera mediata, orientando una cadena de asociaciones simbólicas de la que quedan desvinculados por completo.

De esta manera se concilia la doble exigencia de objetividad comunicativa y metaconceptualidad estética en la raíz del pensamiento literario de Bousoño: el simbolismo, y por extensión el fenómeno estético de "lo poético", consisten en una representación alusiva, en la que el relieve inmanente del texto determina con objetividad una reacción psicológica extrainmanente de índole "metaconceptual". Todo ello vincula innegablemente la teoría de Bousoño con aquellas corrientes críticas que conciben la poeticidad literaria como un efecto estético suscitado por la superficie inmanente del texto poético. Así, en la teoría de A.García Berrio, próxima a la Poética de lo Imaginario, el esquema material del texto artístico, "opción" expresiva convencional, adquiere un imprevisible "valor" de poeticidad en virtud de su proyección en un espacio psicológico enraizado en hondos estratos antropológicos. El texto artístico es, pues, "testigo físico de

una actividad sígnica e imaginaria"; y en su consideración global debe ser distinguida una doble dimensión:

el esquema material que dinamiza los comportamientos psicológicos conceptuales e imaginarios, y (...)  stos como única versión productiva de contenido, de significado, de la unidad convencional llamada texto, la cual es de naturaleza inolvidablemente expresiva y comunicativa (1989: 330).

2.6.3. La significación simbólica.

Comentaremos exclusivamente tres aspectos de la teoría del simbolismo de Bousoño, pormenorizadamente expuesta en I.2: la marca inmanente de "absurdo" que distingue formalmente el procedimiento, la cadena asociativa preconsciente en la que se desarrolla la simbolización, y los principios abstractos de determinación de esta cadena, también situados en la superficie verbal del texto literario, garantes de la declarada objetividad significativa de la emoción simbólica.

En ocasiones resultará difícil discernir absolutamente entre los dominios inmanente y estético de los análisis de Bousoño: la perspectiva "comunicativa" adoptada vincula, en más de un sentido, literalidad y emotividad estética, procedimiento formal y repercusión psicológica.

2.6.3.1: Absurdo y pertinencia.

Comentaremos a continuación la definición formal de simbolismo de Bousoño, basada en un concepto en el que de nuevo

convergen las dimensiones inmanente y estética del fenómeno literario: el "absurdo". Mostraremos a continuación que aunque en este punto Bousoño coincide con otros analistas del simbolismo, la estrategia hermenéutica desplegada para la resolución del "absurdo" comunicativo del simbolismo vincula su análisis con la crítica estético-idealista, pues se basa en las resonancias psicológicas del procedimiento en el receptor. Analizaremos finalmente el funcionamiento de las dos modalidades básicas de ruptura de pertinencia de la teoría de Bousoño mediante algunos de sus propios textos poéticos.

En la teoría de Bousoño, la relación entre los elementos literales que constituyen el "procedimiento simbólico" y el contexto poemático en que éste se inserta determinan en dos operaciones sucesivas la significación simbólica, producida no obstante en un espacio psicológico metainmanente (I.2.3.3.). La "primera función del contexto" poemático consiste, como se recordará, en llamar la atención sobre el "simbolizador", caracterizado por un "absurdo" verbal. Así, una frase como

Su voz tenía sonidos negros

se destaca inmediatamente de su contexto, en este caso en virtud de su violación de reglas combinatorias semánticas: no puede atribuirse al sonido caracteres visuales.

Como denominación de un rasgo formal, el término "absurdo" resulta un tanto ambiguo, como consecuencia de una nueva convergencia de los rasgos estéticos y formales del fenómeno en una única denominación terminológica. Aplicado a la superficie literal del procedimiento simbólico, "absurdo" traduce en el

plano inmanente el rasgo definitorio del simbolismo desde una perspectiva estética, que es también una absurda "inadecuación lógica". Por otra parte, "absurdo" es término abstracto que no explicita las modalidades sintácticas o semánticas -luego implícitamente recogidas en la distinción entre simbolismo de realidad y de irrealidad- en que el fenómeno lógico se manifiesta. En cualquier caso, Bousoño expone más claramente su pensamiento cuando asimila el "absurdo" de la primera operación contextual a un "punto de incomprensión", por parte del receptor, del relieve de la superficie textual (SUP: 197). Esta injustificación lógica del texto poético, perturbando la dinámica utilitaria de la comunicación ordinaria, funciona como el resorte que activa la reacción pragmática del receptor, que busca un segundo sentido que justifique el absurdo del "simbolizador" (SUP: 197-205).

Nos parece que el fundamento lingüístico último del "absurdo" de simbolizadores de realidad y de "irrealidad" no es otro que la expectativa convencional de pertinencia, o presuposición de sentido de los actos de comunicación por parte de los receptores. Así, en una línea de J.R.Jiménez, literalmente inaceptable, pues encierra una sinestesia:

la brisa me refresca la frente con luna (1973: 106).

El absurdo de la enunciación bloquea la interpretación de los receptores, que a su vez incoan una serie de estrategias hermenéuticas que intentan descubrir un significado implícito al texto, en virtud del principio convencional de la "pertinencia" (T.Todorov 1978: 26-7). Basándose en esta misma

convención semiótica, U.Eco caracteriza el símbolo romántico por su "desplazamiento" dentro de su contexto verbal. Ante enunciados del tipo

la serpiente se muerde la cola;

el lector experimenta una "sensación de sobresignificación", fundamentada en la percepción de algún tipo de elemento "cuya emisión parece extraña o poco justificable en determinadas circunstancias" (1984: 245).

En neto contraste con las estrategias formalistas de interpretación lingüística, semiótico-textual o sintomático-indicial de la metáfora hermética (II.2.6.1.), el hecho de que la interpretación de Bousoño se centre en las resonancias psicológicas del absurdo literal del simbolizador, muestra inequívocamente la base idealista de su teoría. Hemos comentado ya la constante expectativa de "pertinencia" del pensamiento literario de Bousoño, que bajo la influencia tanto del determinismo freudiano (II.2.5.3) como de los conceptos románticos de "organicidad" y "motivación" (II.2.2.3.) elimina del texto "poético", desde la perspectiva estética que comentamos, la posibilidad de sinsentido: todos los elementos expresivos del texto, inextricablemente entrelazados unos con otros en un organismo literario, deben poseer una significación.

El "absurdo" literal que justifica inmanentemente la simbolización está implícitamente clasificado por Bousoño en dos grandes modalidades, en la base de su organización de los procedimientos simbólicos: simbolismo de "realidad" y simbolismo de "irrealidad". Como sin lugar a duda muestran estas

denominaciones, el criterio que subyace a esta distinción es la referencialidad semántica del texto, el señalamiento transitivo a la realidad, otra de las expectativas convencionales de lenguaje (M.Riffaterre 1969).

Desde un punto de vista lingüístico, el simbolismo de irrealidad se basa, a despecho de superficiales diferencias sintácticas entre "imágenes", "visiones" y "símbolos homogéneos", en el procedimiento común de la "subcategorización anómala" descrito por A.García Berrio (1985: 119-34). Las metáforas de subcategorización anómala, explica García Berrio, constituyen un caso extremo de "anomalía metafórica", o combinación agramatical de elementos semánticos recíprocamente incompatibles. La incompatibilidad semántica, gradualmente desplegada en una serie heterogénea de procedimientos que va desde la figuración de las personificaciones hasta la ininteligibilidad de la "subcategorización anómala", tiene por finalidad común la evocación de resonancias estéticas imaginarias e inconscientes, proyectadas en virtud de los valores semánticos primarios de los términos empleados.⁴⁴

Dentro del paradigma de la "anomalía metafórica", las "imágenes visionarias" de Bousoño quedarían pues clasificadas como imágenes de subcategorización anómala, que García Berrio distingue cuidadosamente de la metáfora intelectual:

La metáfora consagra la semántica racional, lógica, explorando correspondencias inusuales pero efectivas y reales en último término. Las construcciones poéticas de subcategorización anómala (...) desbordan la simbolización comunicativa normal, no ya al establecer, como la metáfora, correspondencias

inesperadas, sino al construir relaciones imposibles (...) [que crean] imágenes fantásticas donde se volatilizan los puntos de convergencia practicables en común por los referentes de la realidad habitual y objetiva (1985: 131-2).

Así en sendos pasajes de J.Guillén citados por García Berrio:

Y la mañana pesa,
Vibra sobre mis ojos.

...La luz piensa
Colores con un afán
Fino y cruel (1985: 132-3).

La segunda modalidad de "absurdo" se define en Bousoño por la ausencia de irrealidad o arreferencialidad, que funciona en esta oposición como término marcado. El absurdo del simbolismo de realidad se consigue entonces mediante una heterogénea serie de "procedimientos retóricos" -repetición, hipérbaton, etc.- con la finalidad común de enfatizar uno o varios elementos textuales ante los cuales el receptor experimenta el "punto de incomprensión" mencionado arriba. Veámoslo en dos ejemplos entresacados de su propia poesía. El primero de ellos pertenece al texto titulado "Introducción a la noche", perteneciente a Noche del sentido (1957), y se basa en el principio de recurrencia que Bousoño denomina "simbolismo encadenado" (I.2.3.3.).

Hoy contemplas acaso

con mirada más grave
 el parpadeo puro
 de la noche sin márgenes;
 el sollozo inoíble
 de un arroyo alejándose
 en la sombra; la mole
 de la noche indudable.

La insistencia en los semas de "oscuridad", puesta de relieve ya en el título de la composición, se refuerza en la mención de ese "sonido invisible" del agua nocturna: diversos elementos textuales apuntan -siempre de manera indirecta, puesto que la escena es neutra y verosímil desde una perspectiva diríamos plástica- a la noción de "lo existente imperceptible", que en la poesía de Bousoño suele ser símbolo del tiempo.⁴⁵

El segundo ejemplo está incluido en el poema titulado "Lo que vendrá", perteneciente al mismo poemario; en este caso, el "punto de incomprensión" se produce en virtud de la disposición estructural del texto, en el que la voz poemática se distrae en la ensoñación de los momentos dulces del futuro. Citamos el desenlace del poema:

Y yo diré: «Amor mío...».
 (Alta noche en las
 honduras del estío.)
 Tú no responderás.

La posición de cierre poemático enfatiza la no respuesta del ser querido -en sí mismo, en lógica estricta, un hecho de significación irrelevante- y justifica su posición estructural dotándole de un sentido indirecto. De esta manera, el silencio

no es sólo un silencio, sino la representación indirecta de la dramática consecuencia del fluir del tiempo. Sólo entonces debe advertirse la anfibología del título del poema: "Lo que vendrá" no es sólo los futuros momentos felices con que se recrea el protagonista, sino su final.

2.6.3.2. La asociación preconsciente.

El principal reto de la "Poética de lo Imaginario", escribe A.García Berrio, reside en el ensayo de sistematización de la conexión entre las dos caras, material y estético-psicológica, del fenómeno poético (1989: 330 y ss.). La hipótesis de las asociaciones preconscientes constituye el principio explicativo de Bousoño a este problema.

Sería inútil insistir nuevamente en la índole extrainmanente de la significación simbólica en Bousoño: el ámbito de funcionamiento del mecanismo de señalización es psicológico, y la emoción poética no es lo "significado" por la literalidad del símbolo, sino lo mediata o indirectamente aludido por ella. La alusión simbólica no es incompatible, sin embargo, con la objetividad de la "comunicación poética", garantizada por la participación de los materiales inmanentes del simbolizador en el desencadenamiento del proceso de simbolización (II.2.6.3.3). Exclusivamente en este sentido puede hablarse, no sin cierta impropiedad, de "significado" simbólico.

Nos proponemos mostrar a continuación la cercanía de la hipótesis asociacionista de Bousoño respecto de los mecanismos de simbolización onírica descritos por Freud en el clásico La interpretación de los sueños, de extraordinaria y generalizada

influencia, junto con el resto de su obra, en la reflexión literaria contemporánea (V.M.Aguilar e Silva 1967: 441-2; E.Anderson Imbert 1984: 61-5). Los principales puntos de contacto afectan a las propiedades de las asociaciones preconscientes, pero se extienden a una serie de aserciones secundarias, que comentaremos, centrándonos finalmente en el proceso de "cosificación" simbólica como "desplazamiento" freudiano y en la naturaleza metalingüística de los miembros de la serie preconsciente.

Nos complacería abrir esta revisión con un bello texto del surrealista argentino Aldo Pellegrini, recientemente destacado por A.Pariente (1984: 10), que ilustra muy eficazmente la simplicidad de la mecánica del simbolismo, tal y como pensamos la concibe Bousoño, al tiempo que manifiesta indirectamente las dificultades que ha sufrido, tal vez por este mismo motivo, su estudio. El texto se titula "Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles":

La poesía tiene una puerta herméticamente cerrada para los imbéciles, abierta de par en par para los inocentes. No es una puerta cerrada con llave o con cerrojo, pero su estructura es tal que, por más esfuerzos que hagan los imbéciles, no pueden abrirla, mientras cede a la sola presencia de los inocentes. Nada hay más opuesto a la imbecilidad que la inocencia. La característica del imbécil es su aspiración sistemática a cierto orden de poder. El inocente, en cambio, se niega a ejercer el poder porque los tiene todos.

Como es bien sabido, en Freud los sueños se interpretan como realizaciones ocultas de deseos reprimidos. Para que la satisfacción del deseo prohibido no trastorne al durmiente, los temas principales del sueño sufren un proceso de elaboración en el que su verdadero significado o "contenido latente" se manifiesta distorsionado en un aparentemente absurdo "contenido manifiesto".

Al igual que en Bousoño, el mecanismo de elaboración onírica que permite aludir inadvertidamente el "contenido latente" en el "contenido manifiesto" consiste, en Freud, en cadenas de asociaciones no conscientes. Los principales agentes de esta elaboración -no podemos describir aquí este complejísimo proceso en detalle- son dos: la "condensación" o "supradeterminación" de los elementos del "contenido manifiesto", que funde diversas representaciones psíquicas en una sola imagen; y el "desplazamiento", o traslación del relieve de las representaciones latentes a otras aparentemente insignificantes con las que aquéllas se asocian. En el proceso asociativo onírico, los afectos y emociones del individuo se transfieren de sus objetos propios a otros que los representan simbólicamente a través de "contenidos intermedios". El ejemplo de Freud no puede ser más claro:

Que la solterona sin familia transfiera su ternura a sus animales caseros, que el solterón se convierta en apasionado coleccionista, (...) que en las relaciones amorosas nos colme de felicidad un apretón de manos prolongado durante un segundo o que un pañuelo perdido produzca en Otelio un ataque de ira, son ejemplos de desplazamientos psíquicos que nos parecen incontrovertibles (1899 II: 20).

Más claramente que la "condensación" -que sin embargo muestra cierta relación con algunos aspectos de la imaginería surrealista (Apéndice II)- el concepto freudiano de desplazamiento de la "intensidad psíquica" en el curso de la asociación entre los contenidos latente y manifiesto resulta muy próximo a los de inconexión lógica y transitividad simbólicas de Bousoño, dos de las propiedades más significativas de la asociación preconsciente (I.2.2.2.2.). El "desplazamiento" simbólico se refiere de hecho tanto al alogicismo de los términos inicial y final de la cadena de simbolización literaria y onírica,⁴⁶ como a la transferencia emotiva que circula libremente entre los miembros de la cadena. En el ejemplo lorquiano "Los caballos negros son", el "desplazamiento" simbólico permitiría tanto la asociación de "negrura" con una "amenaza vital", como la actualización, lógicamente impropia, de la carga emocional de esta última noción en la superficie textual:

«Los caballos negros son» [= «no veo» = «tengo menos vida» = «estoy en peligro de muerte» = «muerte» =] emoción consciente de «muerte» (IRR: 25-6).⁴⁷

Además del proceso asociativo mencionado, hay otros paralelos menos importantes entre la teoría onírica freudiana y la teoría simbólica de Bousoño, que se añaden a la proximidad de la actitud con que ambos autores se acercan a problemas como la significación o la interpretación (II.2.5.3). Así, tanto Freud como Bousoño señalan la importancia de la asociación basada en

los significantes, que en perspectiva lógica resulta irrelevante e irritante en Freud, y cómica en Bousoño (1899 I: 28 y III: 219 y ss.; IRR 211-4); asimismo, ambos autores defienden un método de interpretación simbólica no universal sino particularizado, en función de las asociaciones personales del paciente en Freud (1899 II: 190-8), y en función de las determinadas por el contexto poemático en Bousoño; consiguientemente, la recurrencia a "símbolos" de valor antropológico universal o a símbolos repetitivos y cuasicodificados "por principalía semántica" es una técnica hermenéutica auxiliar o secundaria tanto en Freud como en Bousoño (1899 II: 190-8; SUP: 336-40).⁴⁸

Finalmente, ambos estudiosos advierten el carácter "dramatizador" y visual de los símbolos (1899 II: 180-5; IRR: 293-402), si bien las explicaciones del fenómeno, por la distancia de los fenómenos estudiados y de los edificios teóricos que los sustentan, son muy diferentes. Sin embargo, el análisis de la cosificación del lenguaje simbólico en Bousoño (I.2.1.2.), analizable en términos de "desplazamiento" freudiano, constituye en nuestra opinión una de las más felices aplicaciones de la teoría asociacionista de Bousoño.

Como buena parte de la teoría psicoanalítica, la explicación por parte de Bousoño de la expresividad simbólica mediante una cadena de "asociaciones preconscientes" es una sospecha, una inducción teórica hipotética no comprobable empíricamente; sin embargo, su plausibilidad se refuerza mediante su brillante justificación de la "cosificación" lingüística del "procedimiento simbólico". L.Cernuda ha descrito muy apropiadamente los fenómenos de visualización y cosificación simbólicas -el fulgor autónomo de los materiales significantes

de la literalidad simbólica, con independencia de su sentido semántico- al comentar la técnica metafórica de los vanguardistas de los años veinte. Citando los conocidos versos de Góngora,

Quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega;

describía así el poeta la experiencia estética suscitada por la imagen:

el lector moderno, acostumbrado a las metáforas del creacionismo y del superrealismo, podía desdeñar la explicación lógica de esos versos magníficos para quedarse con su sentido literal libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. No sé si Góngora y el lector de su tiempo se recreaban ya en la irisación misteriosa de semejantes versos, tomándolos unas veces en su sentido metafórico y otras en su sentido literal; para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía «nueva», el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado (1957 a: 421-2 [s.m.]).

La fascinación por el valor asignificativo y plástico del material artístico fue artículo central de la poética vanguardista, especialmente en las corrientes surrealistas y su defensa de la imagen arbitraria (P.Aullón de Haro 1989: 104-8).⁴⁹ Así, por ejemplo, en una bella imagen del ultraísta Pedro Garfias:

Y el mar es una estrella,

La estrella de mil puntas;

o en no pocas de las metáforas de Juan Larrea:

Candado diluido en mi metal de voz;

...el trozo de mármol destinado a la estatua de mi voz
se incorpora al lejano cadáver de las horas.⁵⁰

Bousoño interpreta el resplandor de la literalidad simbólica como una segunda "transferencia" u asociación preconsciente de la emoción simbólica, esta vez dirigida a la literalidad del simbolizador. El efecto alucinatorio de la literalidad simbólica, reivindicado entre otros por los poetas surrealistas, no constituye una virtud propia, sino que refleja también su significado irracional central, al que refuerza en un segundo proceso simbolizador (Apéndice 2).⁵¹ En cualquier caso, no es difícil percibir la correlación entre la "cosificación" simbólica y la "individualización" desautomatizada o la "transracionalidad" de la "expresión poética" de la Teoría, en cuanto que ambas series de conceptos aluden al aura cuasifísica de la sustancia material del lenguaje poético, en oposición a su transparencia comunicativa ordinaria. F. Martínez Bonati ha establecido esta relación entre la "individualidad aconceptual" de Bergson y Croce y el efecto concretizador del discurso literario (1960: 208-11), que en su teoría queda concebido como enajenación mimética del hablar ficticio de la poesía:

al estrato mimético no lo vemos como estrato linquístico. Sólo lo vemos como mundo; desaparece como lenguaje. Su representación de mundo es una «imitación» de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto (1960: 71).

Terminaremos este epígrafe exponiendo algunas reflexiones acerca de la índole de los miembros de la cadena asociativa y de sus modalidades de asociación. Si en Freud la asociación entre la principal idea latente y diversos elementos asignificativos se produce en virtud de las relaciones entre los respectivos contenidos de las representaciones, siguiendo una compleja mecánica irresumible aquí (1899 II: 10-22), en Bousoño se precisa que las relaciones entre los sucesivos miembros de la cadena asociativa son de índole metafórica o metonímica. La afirmación no es sorprendente: semejanza y contacto, metáfora y metonimia, siguen siendo, desde Hume, los principios básicos del análisis filosófico de la asociación, ya sea preconscious, ya sea lúcida (J.Ferrater Mora 1979: s.v.). La teoría asociativa, desarrollada en Inglaterra desde el siglo XVII y culminada en la obra de Hume -quien llega a ejemplificar sus reglas asociativas mediante una justificación de las recetas retóricas que facilitan la "transfusión de pasiones" en la lectura literaria (1980: 39-46)- se intensifica en la poética expresiva del Romanticismo, que interpone la mente del poeta entre el mundo y el texto, desembocando en el organicismo asociativo de la "fantasía" e "imaginación" de S.T.Coleridge, opuesta al mecanicismo anterior (M.H.Abrams 1953: 156-83). El asociacionismo de Bousoño enraiza, pues, en una fecunda

tradición psicologista, tamizando en el racionalista psicoanálisis freudiano una de las convenciones centrales del pensamiento literario romántico: el poeta se guía por "asociaciones emotivas".⁵²

Resulta sin embargo problemática la idiosincrasia de las nociones preconscientes que vinculan "simbolizador" y "emoción simbólica" en la teoría de Irracionalismo. Bousoño, que si no nos equivocamos apenas hace precisiones a este respecto, sitúa el ámbito de las asociaciones simbólicas en la zona psíquica preconsciente, que en la tópica espacial freudiana se define como un espacio intermedio que aloja materiales diversos y representaciones lingüísticas expulsados de la consciencia pero no recluidas en el "inconsciente" (A.Vázquez Fernández 1987: 46-8). Como, según Bousoño, las asociaciones pueden producirse tanto a partir de los significados como de los significantes (IRR: 205-14), existe la posibilidad de que la cadena asociativa incluya relaciones de homonimia o paronimia: así sucede en el ejemplo lorquiano "Jorobados y nocturnos", donde el plano imaginario de una metáfora in absentia -jorobados por "inclinados en el caballo"- se interpreta como término propio, es decir, como lo que es literalmente: jorobado como monstruo físico, uno de los personajes comunes del folclore.

Sin embargo, en otros análisis de asociación simbólica, los elementos encadenados no son conceptos, ni tampoco palabras, sino vagas nociones y representaciones de naturaleza "emocional":

«Los caballos negros son» [= «no veo» = «tengo menos vida» = «estoy en peligro de muerte» = «muerte» =] emoción consciente de «muerte» (IRR: 25-6).

Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, es bien posible que la heterogeneidad de las representaciones preconscientes encerradas entre los corchetes no resulten empíricamente comprobables. En realidad, el problema de fondo es inconmensurablemente complejo, y afecta a posicionamientos filosóficos acerca de las relaciones entre pensamiento, conciencia, lógica y lenguaje, que desbordan con mucho el ámbito de este trabajo. Nos limitaremos a constatar a este propósito que la hipótesis asociacionista de Bousoño insiste nuevamente en una de las ideas nucleares de todo su pensamiento, artículo central del credo simbolista: la imposibilidad de reducir las intuiciones y percepciones subjetivas a representaciones lingüísticas (II.2.5.2). Nos parece que G.Carnero plantea óptimamente el punto de vista de Bousoño en el texto que citamos a continuación:

Significado no es un concepto ni una cadena de ellos; es cualquier suscitación ante la que la mente puede FIJARSE [sic]. Puede ser una impresión visual o sonora, una duda o la intuición de una duda. Allí donde termina el reino del caos empieza el el significado; y el significado "lógico" no es más que una pequeña parcela suya, antipoética por añadidura (1973: 5).⁵³

2.6.3.3. Determinación contextual del símbolo: "recurrencia" y "superposición" simbólicas.

A pesar de la defensa de la ambigüedad u oscuridad del simbolismo poético, generalmente no susceptible de interpretación ni de crítica en las concepciones literarias románticas, la objetividad significativa de los procedimientos simbólicos queda garantizada en el pensamiento de Bousoño mediante una "segunda operación del contexto", en la que los materiales lingüísticos primarios contextuales determinan la dirección de las cadenas asociativas que culminan en la emoción simbólica, salvaguardando la "comunicación" literaria (I.2.3.3.).⁵⁴

Comentaremos a continuación los dos principios abstractos que creemos subyacen a los mecanismos inmanentes de simbolización descritos en los diversos análisis de Bousoño a propósito de las dos grandes modalidades de simbolismo: la **recurrencia** y la **superposición**. De esta manera será posible establecer una relación entre la teoría simbólica de Bousoño y la estructuración de las representaciones psicológicas primarias llevada a cabo por la "Poética de lo Imaginario".

El principio de **superposición** o **convergencia** subyace a la determinación contextual de los procedimientos simbólicos de "irrealidad". La arreferencialidad que define a estos procedimientos exige en todos los casos una estructura binaria, formalmente una "subcategorización anómala" (II.2.6.3.1.), que puede manifestarse en una multiplicidad de estructuras sintácticas y textuales: desde la superposición de la imagen visionaria:

un pajarillo es como un arco iris;

hasta el descoyuntado discurso surrealista:

No me ciñas el cuello que creere que se va a hacer de noche. Los truenos están bajo tierra. El plomo no puede verse (I.2.4).

Pero en cualquier caso, la misma bipolaridad irreal que constituye siempre la fractura semántica del procedimiento provee también de dos puntos de referencia que delimitan, en cada procedimiento concreto, la dirección de las asociaciones preconscientes. Veámoslo con un ejemplo de Juan Ramón Jiménez, en el que la "irrealidad" es sólo una sospecha: se trataría, en la tipología de Bousoño, de un "símbolo homogéneo" o de inverosimilitud (I.2.3.2.):

¡Granados en cielo azul!
 ¡Calle de los marineros!
 ¡El hombre siempre en el mar
 y el corazón en el viento! (1973: 102).

En este caso, la inverosimilitud irrealista consiste en que "corazón" no puede situarse, en sentido estricto, dentro del "viento". Si se desechan los principios explicativos inmanentes y se elige una estrategia interpretativa simbólica (II.2.6.1.), la superposición de estos dos términos acentúa su incompatibilidad, que el receptor no busca resolver tropológica o indicialmente (II.2.6.4). Adoptada la estrategia estética, los dos polos de la superposición coinciden -escribe Bousoño (I.2.3.3.)- mediante la emisión de sendas cadenas de

asociaciones preconscientes en una únivoca "emoción simbólica".⁵⁵ Es decir, el contexto determina la significación estética del procedimiento en virtud de una operación formalizable en la "superposición" o "convergencia" de sugerencias psicológicas: en este caso, nos parece, la doble evocación conjunta de "corazón" y de "aire" en alusión mediata a lo que, con la imprecisión característica de la reducción lingüística del simbolismo, podríamos llamar el libre fluir de emociones y vida, en un espacio imaginario expansivo y diurno (G.Durand 1964: 86-114).

En el simbolismo de realidad es la recurrencia el principio abstracto de determinación de la asociación preconsciente. A este principio formal pueden reducirse las dos modalidades principales de determinación del simbolismo realista analizadas por Bousoño: el "simbolismo encadenado" de "Las ascuas de un crepúsculo morado", y el "simbolismo intertextual" de "Los caballos negros son" (I.2.3.3), en los que la emoción simbólica es fruto ya de la asociación repetida de diferentes elementos poemáticos en una noción simbólica central, ya de la relación de un elemento textual con su valor literario tradicional, "si no hay en el contexto nada que se oponga a esta principalía semántica" (SUP: 236).⁵⁶

Conviene que nosotros distingamos entre la "recurrencia" como modalidad o procedimiento de señalamiento, y el inventario cerrado o recurrente de los símbolos, tan frecuentemente señalado la crítica (R.Wellek y A.Warren 1948: 325), y apuntado también por Bousoño, en la única relación explícita de su teoría simbólica con la antropología. Escribe el autor:

A los símbolos les acontece lo que se ha dicho tantas veces de las situaciones dramáticas, y es que su número no es ilimitado. Y la razón de ello estriba (...) en la terrible limitación, a su vez, de la condición humana. El mundo se ofrece como vario, pero no en cuanto a sus reflejos esenciales o universales en la psique del hombre, que es lo que constituye materia artística utilizable (SUP: 238).

Sin embargo, es tentador establecer una correspondencia, siquiera simbólica, entre ambos tipos de recurrencia. Bousoño lo hace, implícitamente, al observar en una cita anterior la existencia de "principalías semánticas", es decir, de palabras o elementos de valor simbólico más o menos fijo, consecuencia o reflejo de una serie limitada de estructuras psicológicas primordiales. Así, el principio formal de la recurrencia quedaría asociado a la existencia de una serie cerrada de fascinantes representaciones simbólicas primordiales, o, en otras palabras, a lo que se ha denominado tradicionalmente "simbolismo universal".⁵⁷

De esta manera, y aunque Bousoño, como escribíamos arriba, no se extienda mucho más acerca de la relación entre lo simbólico y lo antropológico, su teoría del símbolo podría ser puesta en relación con la corriente crítica denominada "Poética de lo Imaginario", en la que la poeticidad como reacción estética entronca con una serie de estratos o registros antropológicos básicos.⁵⁸ En la obra de A.García Berrio, parcialmente adscrita a la corriente teórica mencionada, los principales regímenes simbólicos se actualizan en la superficie del texto poético bien en forma de mención o alusión de una serie de lexemas míticos -sol, agua, fuego, noche- bien como

proyección o sugerencia procurada por una amplia gama de procedimientos fónicos, deícticos, sintácticos y rítmicos (A.García Berrio 1989: 375 y ss.). La resonancia arquetípica imaginaria del símbolo garantizaría de esta manera su objetividad significativa incluso sin el concurso de la conciencia del receptor, tal y como sucede en Bousoño. Como escribe García Berrio:

No es preciso (...) que esos mitos, símbolos y tendencias espacializantes sean discernidos de manera consciente por el receptor literario; ni siquiera que el productor del texto los formule con conciencia sustantiva. Cuenta sólo (...) que las intuya como formas arraigadas de expresión íntima (...) inasequible a procesos más desmenuzados y concretos de significación objetiva y realista. Determinar los haces simbólicos en estructuras concretas de esquematización mítica (...) no son objetos pertinentes a los objetos pragmáticos de comunicación simbólico-artística: es por el contrario tarea reflexiva de críticos (1989: 388-9).

2.6.4. La "imagen visionaria": historia y crítica.

Terminaremos nuestro comentario de la teoría del simbolismo de Bousoño con una breve revisión de lo que fue posiblemente su gran caballo de batalla: la "imagen visionaria", o metáfora ininteligible, basada en una semejanza simbólica, opuesta a la asociación racionalista de la metáfora tradicional (I.2.3.2). Expondremos primero algunos precedentes de este concepto, después las críticas más importantes de que ha sido objeto, y finalmente algunas consideraciones nuestras acerca del asunto.

La idea de una metáfora basada en una asociación no consciente entre dos términos tiene notables precedentes, sin duda no ignorados por Bousoño, en la tradición crítica española.⁵⁹ Esta tradición arranca, si no nos equivocamos, del análisis de la metáfora de Antonio Machado, quien, en su famoso y polémico "Reflexiones sobre la lírica", distinguía dos tipos de imágenes poéticas: las "intelectuales" y las "emocionales":

la poesía emplea dos tipos de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo. A veces pueden revestir el mismo indumento verbal, pero, a pesar de ello, sólo un análisis grosero puede confundirlas (1925: 1651).

La diferenciación de Machado reaparece en críticos posteriores de la talla de Dámaso Alonso o Pedro Salinas. Alonso escribía a propósito de las imágenes de Aleixandre en una rápida reseña de La destrucción o el amor:

la metáfora (...) no es un juego literario ni una fiesta de la imaginación; ya no tiene como fin realzar la cualidad bella de un objeto (...), sino que es una enunciación de verdades cuasiteológicas. La metáfora tiene, pues, en la concepción de mundo de este poeta una realidad objetiva: las formas más dispares de la realidad están vincularmente entrelazadas o co-fundidas (1944: 280).

Por su parte, Salinas, reseñando el mismo poemario, relacionaba la poesía de Aleixandre con el Surrealismo no por su automatismo, sino por su técnica metafórica. Comentando un bello pasaje de ese libro:

Los pechos por tierra tienen forma de arpa,
pero cuán mudamente ocultan su beso,
ese arpegio de agua que hacen unos labios
cuando se acercan a la corriente mientras cantan las
liras;

escribía Salinas:

La diferencia entre el lenguaje figurado de la poesía clásica y el de la moderna es que en aquélla, por mucho que el término metafórico se alejase de su punto de partida real, una inteligencia fina y sensible podría encontrar siempre las relaciones lógicas, la posibilidad de acercamiento objetivo entre el objeto figurado y su figuración (1935: 176).⁶⁰

Finalmente, también hacia 1940, Amado Alonso describía la imaginería surrealista de Pablo Neruda como coherente más en un plano emocional que en el intelectual. Las metáforas de la Residencia pierden su hermetismo cuando

en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representantes de un estado sentimental móvil, nos instalamos en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos vivir el impulso que las ha lanzado (1940: 58-9).⁶¹

Como es patente, la "imagen visionaria" de Bousoño reunía varias notas dispersas en las apreciaciones citadas: emotividad, confusión "cuasiteológica", ininteligibilidad trópica; debe observarse, sin embargo, que Bousoño presenta este núcleo común de rasgos de manera más tajante y atrevida que críticos precedentes al afirmar, en la primeras ediciones de la Teoría, que el plano real del símbolo era una "realidad espiritual" (TEP 1952: 105 y ss.), que la relación lógica entre ambos polos de la imagen era absolutamente inencontrable, y -sobre todo- que la similaridad entre ellos era de índole "emocional".

Como sabemos, la indistinción entre "significado" y "simbolización" le costará a Bousoño fuertes críticas por parte de la Poética lingüística estructuralista. A pesar de que estas afirmaciones se mantienen, en lo fundamental, en Irracionalismo y Superrealismo, se introduce la diferencia de matiz que conocemos, importante desde una perspectiva teórica: el parecido emocional no se produce ya entre los términos comparados, sino entre sus respectivas cadenas de asociaciones. Se salva así, desde una perspectiva inmanente, la necesaria distinción entre "signo" y "símbolo", de manera similar a como se matizan las propiedades del lenguaje de la poesía en las reediciones de la Teoría (II.2.4).

Sin embargo, la dominante perspectiva estética con que Bousoño plantea el problema del simbolismo atrae nuevamente duras críticas por parte de J.A.Martínez (1975). El enfrentamiento entre ambos estudiosos era quizá inevitable, puesto que la aparición del libro de Martínez representaba el afloramiento de una Poética de corte lingüístico que renacía,

al abrigo de la difusión occidental del Formalismo ruso, después de décadas de fuerte predominio del idealismo estilístico.⁶²

Los principios teóricos y metodológicos de Bousoño y Martínez representan dos posiciones extremas ante un fenómeno que puede ser estudiado de manera integral, escindiendo adecuadamente los respectivos planos de análisis. Si Bousoño se propone resolver el problema de la imagería hermética, Martínez reduce de entrada su campo de estudio al corpus de las metáforas inteligibles: los tropos, escribe Martínez, sólo pueden resultar poéticos en virtud de un proceso interpretativo de "reducción" a los usos lingüísticos de que necesariamente han de partir:

toda desviación debe poder ser reducida a una expresión normal de uso, so pena de desembocar en el absurdo (1975: 301).

Obviamente, desde esta perspectiva, "imagen visionaria", "visión" y "símbolo homogéneo" resultan por definición o bien absurdos, y por tanto no considerables como procedimientos literarios, o bien comprensibles lúcidamente, perdiendo en éste último caso su atributo irracionalista distintivo (1975: 395-417). La descripción del problema por parte de Martínez encaja pues perfectamente dentro de la línea de interpretación formalista de la imagería hermética (II.2.6.1.).⁶³

Apuntaremos a continuación una serie de consideraciones acerca de la posible diferenciación de la metáfora hermética contemporánea frente a la metáfora tradicional, dejando a un lado su proceso de proyección estética en la sensibilidad del

receptor. Como expusimos en II.2.6.1, creemos que hay suficientes elementos de juicio para distinguir entre la metáfora intelectual o racionalista que Bousoño denomina "tradicional", y un tipo diferente de superposición hermética, caracterizada por una particular oscuridad o impenetrabilidad. La diferenciación entre ambos procedimientos se fundamenta básicamente, creemos, en dos rasgos: el no reconocimiento del rasgo semántico común que sustenta la asociación metafórica, y la no desestimación del plano figurado de la asociación.

El principal argumento en favor de la asociación hermética contemporánea es, posiblemente, la imposibilidad de practicar una interpretación tropológica semejante a la realizable en las metáforas clásicas. Una metáfora tradicional, como aquélla con que se dirige Doña Sol a Hernani en el drama de V.Hugo:

Sois un león generoso y soberbio;

es comprensible al reconocer con precisión el rasgo semántico común que posibilita la asociación entre sus dos términos: el "valor". No obstante, la interpretación tropológica de una metáfora clásica como la citada exige la desestimación del "término figurado" en su sentido literal: es decir, para que una metáfora sea reconocida como tal, es indispensable el reconocimiento de una figuración, la interpretación translaticia del término figurado. Como escribe M.Le Guern, comentando el ejemplo anterior de Hugo:

La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya

incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto (1973: 19).

Dicho de otra manera, en una metáfora clásica la interpretación resulta generalmente nítida: cuando Góngora escribe

Quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega;

"torbellinos" debe entenderse, a pesar de la distancia entre los dos términos de la imagen, como expresión figurada de un ave de cetrería, en virtud de la localización precisa del rasgo semántico compartido que posibilita la asociación: la rapidez y violencia del vuelo del halcón y las del "torbellino".

Retomemos ahora el texto de J.R.Jiménez citado más arriba:

¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros!
¡El hombre siempre en el mar
y el corazón en el viento! (II.2.6.3.3.).

El verso final no puede ser interpretado literalmente; el "corazón" ni está ni puede estar en el "viento". Se plantea al receptor un problema de pertinencia que puede ser resuelto explorando una serie de métodos de interpretación que rindan el

sentido del verso, explotando simultáneamente al máximo su poder estético. Si se interpreta "viento", en función de sus reminiscencias poéticas, como una palabra lexicalizada, de uso convencional en el dialecto literario, el verso es ambiguamente interpretable como tópico; pero perdería también buena parte de su efectividad, limitándose a la repetición banal de un epíteto. Además, el paralelismo sintáctico y semántico de los dos versos finales:

¡El hombre siempre en el mar
y el corazón en el viento!;

incita a una interpretación "literal", no literaria: de la misma manera que el "hombre" está en el "mar", el "corazón" está, físicamente, en el "viento".

Una segunda posibilidad es la interpretación tropológica de "viento" como una metáfora; pero esta opción tampoco resulta totalmente satisfactoria. "Viento" puede ser metáfora in absentia de "libertad" o de "vida"; pero, por idénticos motivos, podría serlo de "mar", de "barco", de "borda", de "mástil", etc. Es decir, frente a la nitidez con que se racionaliza y justifica la asociación metafórica tradicional, la simbólica aparece con una indeterminación y vaguedad características. Los posibles sentidos translaticios del término figurado son demasiados; su justificación puede ser presentada, pero no analizada (R.Wellek 1982).

Analicemos otra muestra, esta vez perteneciente a un texto juvenil de J.L.Borges:

La luna nueva

es una vocecita en la tarde (A.L.Geist 1980: 90).

De nuevo resulta imposible interpretar tropológicamente "vocecita" como expresión impropia de algún rasgo concreto de "luna nueva". Aunque sea perceptible una cierta semejanza, las similitudes entre los dos planos de la imagen son demasiado numerosas: imperceptibilidad, debilidad, pequeñez. La analogía es característicamente vaga, tal vez porque precisamente, a diferencia de como suele ocurrir en la metáfora tradicional, los polos de la imagen se yuxtaponen en virtud de una multiplicidad de rasgos comunes.⁶⁴

Como consecuencia de esta vaguedad asociativa, el término que correspondería en una metáfora tradicional al plano figurado de la imagen es percibido por el receptor un término propio: al no poder ser reducido a un sentido concreto y enunciable, el término segundo de la asociación ha de ser aceptado literalmente (U.Eco 1984: 282-5). En la metáfora de Góngora sabemos que "torbellinos" está empleado de manera ficticia; en el texto de Jiménez, tenemos que pensar que viento funciona como un término propio, puesto que, a pesar de que su sentido literal resulte sospechoso, no podemos decidir con certeza su significado translaticio. Es decir, el lenguaje de la asociación hermética está situado a medio camino entre la propiedad y la figuración: como querían los románticos alemanes, el símbolo "es" al tiempo que "significa"; o, en términos de Bousoño, el lenguaje simbólico se ha "cosificado". Esta es, creemos, la razón de que, desde una perspectiva más amplia que la que nosotros hemos adoptado, y en nítido contraste con el talante hermenéutico de los estudios de

Bousoño, G. Durand hable del carácter epifánico del simbolismo, de su inanalizable fusión de "significante" y "sentido":

Puisque la re-présentation symbolique ne peut jamais se confirmer par la présentation pure et simple de ce qu'elle signifie, le symbole en dernier ressort ne vaut que par lui même. Ne pouvant figurer l'infigurable transcendence, l'image symbolique est transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait apparaître un sens, il est l'épiphanie d'un mystère (1964: 12-3).

Ahora bien: no obstante lo anterior, consideramos por varios motivos peligroso el establecimiento de la "imagen visionaria" como procedimiento literario específico basado en la ininteligibilidad tropológica y en la proyección estética de sus términos, especialmente si consideramos que la proyección estética no es atributo exclusivo de la "imagen visionaria", puesto que constituye un "valor" de resonancia "fantástica" o "imaginaria" compartido en último término por todo tipo de imágenes y procedimientos literarios (A. García Berrio 1989: 100-7).

Resulta siempre incierto definir una estructura metafórica como incomprensible: las fronteras entre metáfora hermética, metáfora violenta y "metáfora tradicional" no son indiscutibles ni siempre claramente perceptibles. Dejando a un lado consideraciones pragmáticas como las aducidas por Luis Cernuda acerca de la recepción simbólica de la poesía clásica durante el vanguardismo (II.2.6.3.2), será casi siempre dudosa la clasificación de algunas superposiciones vagas o indeterminadas

que se presten a varias estrategias de interpretación: a pesar del fundamental control ejercido por el texto en el proceso de decodificación de la lectura, la manipulación lingüístico-textual de la poesía produce una característica complejidad polisémica, que es una de las últimas razones de ser del texto artístico (Y.M.Lotman 1970: 12-14 y 36 y ss.).

Por otra parte, la noción de "incomprensibilidad", intuitivamente correcta si pensamos en la libérrima escritura de determinados sectores poéticos contemporáneos, es posiblemente un criterio demasiado inestable, y, con toda seguridad, más propio de las declaraciones teóricas de los vanguardistas que de su auténtica práctica literaria.⁶⁵ Resulta muy difícil en la práctica localizar realizaciones concretas de estructuras superpositivas radicalmente ininteligibles, no esclarecidas por valores léxicos connotativos, alusiones de diverso orden, o que no se justifiquen mediante su consideración en el seno de la unidad superior del texto. La poesía de Bousoño mismo, especialmente en su segundo periodo "irracionalista", es excelente ejemplo de todo ello (III.5.2).

Creemos por tanto que la idea de una metáfora simbólica en el sentido que examinamos constituye el esquema abstracto ideal de unas prácticas imaginísticas que no presentan casi nunca un perfil claramente definido. En los análisis de Bousoño, la "imagen visionaria" se concibe como proyección del mecanismo superpositivo intelectual de las metáforas "de arte" al dominio psicológico preconsciente: de la misma manera que una metáfora "tradicional" relaciona dos términos en virtud de algún rasgo sémico reconocible, una imagen visionaria establece una analogía entre las asociaciones preconscientes -simbólicas- de ambos

términos. Pero las superposiciones contemporáneas se realizan en una muy variada y heterogénea serie de estructuras, que van desde la "metáfora trunca" del símbolo, hasta el discurso metafórico del Surrealismo (I.2.4.3), pasando por las comparaciones, metáforas sinestésicas y yuxtaposiciones de todo tipo del "simbolismo de irrealidad", a las que pueden asimilarse muy variadas construcciones "fonosimbólicas".

En otras palabras, nos parece más fiable el mecanismo general de simbolización teorizado en Irracionalismo y Superrealismo, susceptible de aplicación a una amplísima gama de fenómenos literarios y estéticos, que su representación inmediata en un tipo de superposición concreta. De hecho, si en Bousoño es sistemática la elección de la "imagen visionaria" como ejemplo de demostración del simbolismo literario, ello es debido al perfil analítico ideal de la estructura binaria de la metáfora, que al superponer dos elementos lógicamente muy distantes entre sí en el vínculo explícito de una estructura gramatical concreta, se convierte en "símbolo" visible, ella misma, de la existencia de relaciones irracionales entre los dos polos de la imagen.⁶⁶

En resumen, creemos que la "imagen visionaria" es menos una figura retórica de perfil definido, que la estructura demostrativa ideal de una heterogéneo corpus de imágenes y discursos. Salvaguardando la hipótesis central del asociacionismo preconsciente de Bousoño, quizá sea demasiado arriesgado proyectar el esquema translaticio racional-lingüístico del tropo tradicional a una serie de superposiciones herméticas formalmente muy diversas. Si bien las superposiciones simbólicas incumplen algunos de los rasgos definitorios de la

metáfora tradicional -la interpretación tropológica y la desestimación del término figurado- tampoco respetan sistemáticamente los rasgos principales de la definición establecida por Bousoño: es difícil encontrar un caso de ininteligibilidad total -en términos absolutos y en términos relativos-, predominando los casos híbridos. Por otra parte, la proyección estética de transracionalidad no es exclusiva de la asociación simbólica, puesto que se presenta también en la imagen tradicional e incluso puede reconocerse en la remodelización textual del lenguaje literario en general (Y.M.Lotman 1970: 208-24). Finalmente, parece cierto que, favorecida por su característica vaguedad semántica, la metáfora hermética es quizá más propicia que la imaginería artística tradicional a su proyección estética en el espacio psicológico e imaginario del receptor (A.García Berrio 1989: 107 y ss.), donde, apoyada sin duda alguna en el perfil significativo lúcido del texto, es captada por alguno de los grandes temas de la imaginación antropológica.

3. Conclusiones: resumen y valoración.

Hemos comentado a lo largo de este capítulo los principales aspectos de la teoría poética de Bousoño: los dominios tratados, la metodología utilizada, el marco conceptual y creativo en el que se inserta su pensamiento, las críticas que se le han dirigido, y el proceso de maduración de su reflexión estética. Nos proponemos a continuación efectuar una breve recapitulación sintética de las líneas maestras del pensamiento literario de Bousoño, seguida de un somero juicio de las características

externas de su meditación, es decir, de lo que con elegancia ha llamado J.Ferrater Mora el estilo de un pensamiento. Finalmente, ofreceremos nuestra valoración.

Creemos que la totalidad de la meditación literaria de Bousoño intenta responder a una sola pregunta: cómo significan los símbolos. En esta pregunta están a su vez implicados los dos grandes postulados básicos que constituyen, como hemos podido ver, las referencias constantes de la teoría de Bousoño: en primer lugar, la experiencia poética -y por extensión la suscitada por todas las artes- consiste en una intuición que desborda el ámbito de lo racionalmente cognoscible; en segundo lugar, esa fugaz visión procurada por la poesía posee un valor significativo concreto, que puede asimilarse en lo fundamental a lo comunicado en los mensajes lingüísticos.

Este dual punto de partida enfrenta inmediatamente a Bousoño a una dura aporía: la adopción simultánea de las dos premisas mencionadas sitúan a Bousoño a mitad de camino entre el símbolo y el signo, es decir, entre la estética romántica, de la que procede inequívocamente la idea de "metaconceptualidad" estética; y la teoría semiológica del arte, que concibe el texto artístico como una unidad discreta, analizable empíricamente en términos de signo, dotada de un significado concretable, e inserta en un proceso comunicativo.

Dicho de otra manera, la conjugación de estos dos postulados fundamentales lleva a nuestro autor a ensayar una vinculación entre dos disciplinas de ámbitos tradicionalmente distintos, si no opuestos: Bousoño debe explicar, desde una perspectiva semiótica, cómo se produce la señalización de una emoción inefable: el estremecimiento estético metalógico del

símbolo; y, desde una perspectiva estética, tiene que limitar la intuición simbólica a una propuesta significativa definida, y analizar los mecanismos inmanentes que desembocan en la experiencia estética.

Planteado en estos términos el problema, la investigación de Bousoño sigue dos direcciones distintas. Por una parte, el camino para analizar la significación simbólica pasa por el estudio de la superficie inmanente del texto poético: si el estremecimiento estético es resultado de un proceso de comunicación, la clave de la poesía debe ser perceptible en su objetivación empírica, en el texto literario. Sería ocioso insistir nuevamente en el fundamental papel de la crítica estilística de mediados de siglo en la consolidación de una orientación inmanentista en los estudios literarios. En segundo lugar, y del lado de la Estética, las investigaciones psicoanalíticas -señaladamente la obra de S.Freud- ofrecían un modelo explicativo de los procesos psicológicos de significación simbólica: abrían un camino para investigar científicamente el mundo irracional y el significado de las emociones. En ambas líneas de investigación, el afán que impulsa el pensamiento teórico de Bousoño es el mismo: desentrañar los principios abstractos que explican la expresividad de la poesía, entendida como emoción objetivamente significativa, tanto en el dominio psicológico del estremecimiento estético, como en el plano inmanente de la construcción verbal del poema.

El problema de la significación simbólica recibe en Bousoño dos explicaciones consecutivas, ligeramente diferentes entre sí, que constituyen los dos estadios básicos de su pensamiento. La primera de ellas es la de la Teoría de la expresión poética,

centrada, en sus primeras ediciones, en el estudio del lenguaje poético, y abierta posteriormente al análisis de una serie de fenómenos de la comunicación literaria de orden extraliterario. La significación simbólica se explica en este libro mediante una teoría inherente a medio camino entre el desviacionismo de la estilística spitzeriana, y la forma orgánica de la estilística española, a su vez heredera del "organismo estético" de los románticos alemanes y vinculable al concepto actual de "texto".

En la Teoría, el lenguaje de la poesía es distinto del lenguaje de la comunicación ordinaria: está construido mediante heterogéneas estructuras asociativas y contrastivas, inéditas en el lenguaje corriente sin ser por ello imposibles en la expresividad coloquial, denominadas "sustituciones". El concepto de "sustitución" se forja a partir del modelo provisto por la metáfora, pero su objeto de atención es el deslumbramiento estético de la imagen, entendido como significación metalógica equiparable a su modo a los significados lingüísticos. De la misma manera que en un tropo se establece una relación translaticia innovadora entre dos términos, en el lenguaje poético, piensa Bousoño, se producen constantemente asociaciones impropias entre una heterogénea serie de elementos lingüísticos. Por ello, el lenguaje de la poesía es un lenguaje modificado, utiliza un código especial.

Sin embargo, la caracterización de los procedimientos sustitutivos de Bousoño proyecta los paradigmas críticos de la Estética romántica sobre los constituyentes formales de la "expresión poética" al definir el lenguaje poético en función de las nociones de "metaconceptualidad" e "individualización". En otras palabras: en la teorización del proceso semiótico de

la emoción simbólica, Bousoño incurría en una inexactitud: utilizar los rasgos de la experiencia estética como marcas formales de sus procedimientos inmanentes de señalización, ya que el lenguaje, en tanto que código social convencional, no puede ser descrito como "individual" o "metaconceptual". Estas afirmaciones, si bien matizadas en posteriores ediciones de la Teoría, suscitaron una fuerte crítica por parte de las corrientes teóricas lingüísticas y estructurales, animada en la década de los sesenta por la difusión europea de los estudios del formalismo ruso. No ya sólo la caracterización del lenguaje poético, sino también los criterios estéticos de Bousoño y su atención a la dimensión psicológica del fenómeno literario, aparecían ahora como improcedentes en una teoría científica de la Literatura exclusivamente focalizada en su dimensión formal. En otras palabras, la poética estructuralista cerraba toda posibilidad de análisis de los valores significativos, simbólicos y estéticos de la poesía, al menos desde la perspectiva de su lenguaje.

El segundo ensayo de resolución del problema de la significación simbólica por parte de Bousoño es el desarrollado en Irracionalismo poético y Superrealismo. En esta ocasión, Bousoño se centra no en el lenguaje poético, sino en los mecanismos psicológicos de asociación en que se consuma el proceso literario: el desarrollo de la Poética lingüística ha demarcado también para Bousoño los límites en que puede formularse una explicación semiótica de una reacción estética. Más cuidadosamente, Bousoño caracteriza el simbolismo poético como una "alusión objetiva": la representación simbólica no posee la categoría de "significado", porque el lenguaje no puede

significar lo metalógico. El simbolismo es por tanto una propiedad del espacio psicológico de la recepción, en el que puede trascenderse el umbral de la lógica y el del lenguaje. Las "asociaciones preconscientes", moldeadas a partir de los mecanismos de simbolización onírica de Freud, proporcionan una hipótesis de explicación de la transracionalidad simbólica no sólo de fórmulas, temas y textos, sino también, en Epocas literarias, de la Cultura entendida en su dimensión expresiva.

A la objetividad de la significación simbólica, núcleo del pensamiento literario de Bousoño y más claro índice de su adscripción a las concepciones literarias románticas y simbolistas, se suma en la Teoría de la expresión poética una serie de análisis de las particularidades de los distintos elementos participantes en el proceso comunicativo artístico. La fórmula "poesía es comunicación" constituye en este sentido no sólo la expresión más exacta -aunque ambivalente- de los postulados radicales de la teoría de Bousoño, sino también una aplicación práctica de esos postulados en las ocurrencias concretas de los procesos semióticos literarios, en un amplio estudio de su casuística.

Ahora bien: bajo la fórmula "poesía es comunicación" se encubren al menos tres perspectivas diferentes sobre el fenómeno literario: una semiótica, otra estética, y una tercera de orden histórico-literario. Este hibridismo teórico será objeto de nuestros comentarios más abajo.

Desde el punto de vista de la Semiología literaria, la fórmula "poesía es comunicación" supone ante todo una conceptualización del fenómeno literario determinada por la estructura de la comunicación lingüística. Consecuentemente, el

punto de atención de la crítica de Bousoño será la estructura inmanente del texto literario.

Sin embargo, y en tanto que la poesía culmina únicamente en el estremecimiento estético del receptor, la teoría de Bousoño añade al estudio de la dimensión inmanente de la poesía, el análisis de una serie de elementos semióticos de influencia decisiva en la reacción estética determinada primariamente por el texto. En este sentido, la teoría de Bousoño aborda un amplio número de problemas semiótico-pragmáticos del proceso literario: las funciones del contexto, la dialéctica entre expresividad creadora y convencionalidad literaria, el papel de los criterios sociales, morales e intelectuales en la recepción estética de la poesía, la historicidad del canon literario, las paradojas de la evolución histórica del arte, etc.

Señalemos finalmente que la concepción logocéntrica del texto que preside esta visión semiológica del fenómeno literario posibilita el desarrollo de uno de los sistemas críticos de la poesía española contemporánea más ambiciosos y certeros, precisamente gracias a la vocación explicativa e interpretativa en que desemboca su confianza en la propiedades "comunicativas" de la construcción literaria.

En segundo lugar, y desde el punto de vista de la Estética, la definición de la poesía como "comunicación" posee un sentido distinto. La experiencia estética del poema no sólo se concibe como la culminación de un proceso objetivo de comunicación, sino que, en sí misma, debe consistir en una "comunicación". La argumentación de Bousoño en este punto depende, nos parece, de la caracterización filosófica de la experiencia artística como experiencia identificativa del receptor con los personajes y

acciones representados en el espacio ficticio del arte, culminada en una catarsis comunicativa. Y aun en tanto que Bousoño fundamenta el fenómeno estético en profundos estratos psicológicos colectivos, la poesía no puede ser sino recreación de problemas comunes, de representaciones primordiales compartidas y de básicos valores culturales, simbólica pero objetivamente proyectados en el texto literario.

Si la experiencia estética de participación ficticia y resonancia imaginaria recibe en Bousoño la denominación de "comunicación", ello es debido a la superposición de una serie de concepciones estéticas y psicológicas centradas en la "significatividad" de las emociones sobre la visión semiológica del fenómeno artístico que hemos glosado anteriormente. La reacción estética del receptor está posibilitada y determinada, en la concepción de Bousoño, tanto por el significado estable que ha sido cifrado en la construcción inmanente del texto poético, como por la significación presupuesta en la emoción estética. Desde dos perspectivas distintas, Bousoño se aleja pues de la ambigüedad, indeterminación y polisemia características de la concepción romántico-simbolista de la poesía, que siguen siendo perceptibles también en nuestros días.

En tercer lugar, la definición en Bousoño de poesía como "comunicación" depende también, desde una nueva perspectiva, de una concepción histórica de la poesía como creación individual y vehículo -formalizado- de la subjetividad. Siguiendo las convicciones de la poética romántico-simbolista, el objeto artístico es sobre todo la expresión de una inquietud subjetiva, el fruto de una voluntad comunicativa personal. De esta manera, la "comunicación" poética de Bousoño recoge la dimensión

auctorial privilegiada por la Literatura posterior al Romanticismo -y de manera muy especial el compromiso ético del artista con la representación de sentido propuesta en su obra- subordinándola a la dimensión inmanente del objeto artístico, vértice objetivo de todo proceso comunicativo.

En lo que concierne a lo que podemos llamar la configuración externa del pensamiento literario de Bousño, creemos que debe ser adscrito a un género literario híbrido, a medio camino entre el tratado académico de Teoría literaria y la libre meditación personal, muy próxima al ensayismo en aspectos como la no exhaustividad en la formulación de determinados problemas, el predominio de la argumentación racionalista sobre la sistematización científica, la alternancia de análisis abstractos y abundantes ejemplificaciones críticas, la ausencia de una estructura interna rígida de intención didáctica o informativa, el eclecticismo e interdisciplinariedad teóricos o la libertad en el manejo de fuentes (J.L.Gómez-Martínez 1981).

Si el requisito fundamental de una teoría científica consiste en la adopción de un objeto teórico definido -óptima perspectiva sobre la totalidad del problema que se estudia- y su elucidación mediante un método analítico unívoco, creemos que en Bousño prevalece sobre lo anterior una voluntad de explicación personal de una visión asimismo personal de la poesía. Aunque ello no implique en absoluto falta de vigor ni de interés en el pensamiento literario que nos ocupa, el denominador común de una investigación de estas características no puede ser un objeto teórico concreto, respaldado por una escuela y una metodología precisas, sino un impulso reflexivo

personal: más que enriquecer con aportaciones parciales el saber común sobre la Literatura, nos parece que Bousoño, con un talante individualista que le hemos visto sostener en su obra, prefirió desarrollar una meditación propia y total, arraigada en las preocupaciones glosadas más arriba.

De ahí la relativa libertad con que se manejan diversas perspectivas analíticas sobre el fenómeno poético, o se abordan problemas de disciplinas colaterales, mediante un tipo de argumentación especulativa de corte claramente racionalista. Ante determinados problemas, la actitud de Bousoño consiste más en desbrozar sus escollos, indicar su naturaleza o apuntar el camino para su solución, que en el establecimiento o desarrollo de un modelo teórico completo y sistemático. En otras palabras, en Bousoño prevalece la meditación filosófica o crítica sobre la formalización sistemática; la consideración intelectual de los problemas sobre su análisis pormenorizado o exhaustivo; brevemente, el pensador sobre el científico.

Consecuentemente, no debería sorprender en exceso la extrema libertad de utilización y cita de fuentes bibliográficas, así como su fundamental interdisciplinariedad. De manera significativa, la función de las citas y referencias bibliográficas en los libros de Bousoño es diferente de la usual en los tratados académicos o en los epítomes divulgativos: las referencias a otros trabajos aparecen de manera ocasional, como apoyos puntuales u ocasionales de determinada idea propia, y casi nunca con intención de ofrecer una panorámica informativa acerca de determinado problema. Las fuentes mencionadas, en absoluto limitadas a la bibliografía de la Poética académica, testimonian una amplitud de pensamiento -en absoluto

reprochable- extendida a textos filosóficos, históricos o creativos.

Los rasgos anteriores pueden ayudarnos a interpretar una cierta marginalidad de la obra teórica de Bousoño dentro del desenvolvimiento de la Poética contemporánea. El eclecticismo e interdisciplinariedad de las reflexiones de Bousoño se avienen mal con el rigor sistemático exigido a la Poética como disciplina teórica, y de manera muy especial en su desarrollo contemporáneo de inspiración científica y empírica. De esta manera, la ambigüedad terminológica de fórmulas como "comunicación" o "asentimiento", que como hemos visto designan varios fenómenos ya conocidos en una superposición personal de diversas perspectivas analíticas, no ha podido sino dificultar la difusión del pensamiento de Bousoño, en ocasiones de ardua comprensión.

En este sentido, puede decirse que los teóricos universitarios, por lo general, han correspondido a la voluntad de reflexión original y personal de Bousoño con un cierto aislamiento de sus reflexiones. Curiosamente, es posible que en el ámbito de la poesía española contemporánea la teoría de Bousoño no haya gozado tampoco de una valoración muy positiva, pero en esta ocasión por motivos exactamente inversos: sin entrar en las particularidades de la así llamada "polémica conocimiento-comunicación" (III.3.3), puede decirse en general que el análisis personal de una extensa serie de fenómenos literarios dentro de un sistema elaborado y complejo que quiere ser riguroso y completo, no podía ser considerada como escritura ensayística. Eclecticismo, interdisciplinariedad y falta de exhaustividad son, pues, el precio pagado por el pensamiento de

Bousoño para abordar con libertad personal un amplísimo número de problemas literarios. En este sentido, las reflexiones de Bousoño, precisamente por su doble dimensión de teoría y meditación ensayística personal, quizá no obtuvo toda la valoración y repercusiones que merecía, y en muchos casos tal vez más por desavenencias de tipo creativo -Bousoño era y es un poeta en ejercicio- que por una lectura en profundidad, una comprensión exacta o un sosegado juicio crítico.

NOTAS.

1. Por su parte, R.Morales concluía que la Teoría se haría "imprescindible para el estudio de lo que pudiéramos llamar la materia poética" (1952: 21). Por idénticos motivos, la "materialización" de la Crítica literaria suscitaba también repudios (P.P.Paredes 1954). Cf. finalmente R.de Garciasol (1954) y J.Ferrater (1952) como ejemplo de las vacilaciones y atisbos del momento a este respecto.

2. Es posiblemente el Surrealismo el movimiento que extrema tanto el desdén hacia las reglas artísticas como la supremacía absoluta, a efectos críticos o valorativos, de la dimensión estética de la poesía, asimilable al deleite erótico. A.Breton, por ejemplo, se confiesa insensible respecto de las obras que "ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré" (1937: 12-3).

3. En esta línea, J.A.Valente define el lenguaje poético como palabra ininteligible por naturaleza: "Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal -fragmento- de estados privilegiados de la conciencia, en los que esta accede a una lucidez sobrenormal" (1983: 58).

4. Utilizamos nosotros por este motivo los términos "representación" o "significación" en lugar del concepto lingüístico de "significado".

5. J.M.Pozuelo Yvancos clasifica por este motivo la Teoría dentro de la Estilística Idealista: "Bousoño habla explícitamente de la función modificadora de la lengua que tiene la poesía, insertándose, pues, claramente, en las tesis desviacionistas, con una línea argumentativa básicamente idealista, donde vuelven a jugar los conceptos de peculiaridad psíquica, unicidad, etcétera" (1988 b: 24).

6. J.M.Pozuelo Yvancos distingue netamente el concepto de "desautomatización" del "desvío" de la Estilística: "en la Estilística primera el acento se puso siempre en la capacidad potencial expresiva de la lengua que la poesía venía a subrayar. La Estilística habló siempre de unas posibilidades expresivas latentes no explotadas en la lengua común, sin adquirir conciencia de la automatización de la misma: antes al contrario, estuvieron siempre dispuestos a señalar la cercanía del lenguaje poético a formas expresivas coloquiales, como si se tratase en el mismo de una simple potenciación de la función expresiva del lenguaje" (1988 a: 47-8).

7. Escribe A.Marí a propósito de la poética de los románticos alemanes: "Puesto que no hay método ni norma universales que conduzca a la esencia de la verdad y de la belleza, a la estética de un modelo universalmente impuesto, se opondrá una estética de la individualidad. El centro de interés se desplaza del objeto al sujeto. La belleza no está en la cosa, como un carácter que le fuera inherente, y que podría ser determinado en función de criterios fijos y definitivos. La belleza, ahora, designa un estado del alma, característico por su relación con ciertas realidades privilegiadas. Cada individuo, en tanto que ser único, irremplazable, desarrolla una presencia en el mundo cuya diferencia específica es de carácter estético, puesto que escapa a la uniformidad de los determinismos científicos" (1979: 35-6).

8. Sobre la "unidad" de la obra literaria como método crítico en Bousoño y la escuela estilística, véase M.Rubio Martín (1991: 40-43).

9. Desde un posicionamiento teórico muy diferente, J.M.Pozuelo Yvancos contrasta el "dinamismo expresivo positivo" de Bousoño, con una de sus posibles causas formales, el asíndeton (1988 b: 181).

10. Por otra parte, el estudio de los "procedimientos sustitutivos" de la Teoría se plantea más como una serie de análisis críticos de "estilemas" (I.3.2.1) o de estrategias expresivas características de algún periodo histórico, que como modalidades abstractas específicas de señalamiento discursivo.

11. Escribe Todorov en otro lugar: "La critique littéraire moderne se fonde, elle, dans sa pratique d'interprétation, sur des postulats mis en avant par l'esthétique romantique, et avant tout sur celui de la forme organique (...). Tout, dans l'oeuvre, se correspond, tout concourt à une même "image dans le tapis", et la meilleure interprétation est celle qui permet "d'intégrer" le nombre le plus élevé d'éléments textuels. Nous sommes, du coup, mal armés pour la lecture du discontinu, de l'incohérent, de l'inimaginable" (1978: 35-6).

12. La visión objetiva de la significación literaria es también una de las constantes de la práctica crítica de nuestro autor. Como escribe A.P.Debicki, "Las declaraciones de Bousoño acerca de su poética (...) aceptan una visión logocéntrica del texto: el carácter sobresaliente de su crítica reside en su capacidad para definir los rasgos objetivos de la realidad estudiada" (1982: 34).

13. De esta posición subjetivista arrancan otras observaciones de igual signo: puesto que es el individuo quien se expresa en poesía, no hay obstáculo alguno a la topicidad del pensamiento en Literatura, si se expresa como vivido "por alguien" (TEP I: 24), y mediante una serie de "modificaciones verbales" que produzcan la impresión que son enunciadas también "por un individuo" (TEP I: 116).

14. En otro lugar: "Bousoño, en realidad, nunca rompe el presupuesto croceano básico: que el contenido anímico real es, per se, poético" (1975: 222).

15. La concepción romántica de la poesía como expresión personal y agenérica se difunde teóricamente en nuestro siglo en el concepto croceano de "liricidad". Como escriben M.T.Hernández Fernández y A.García Berrio, el filósofo italiano "...introduce la distinción entre poesía o Literatura en pureza y escritos de naturaleza varia comunicativa y no poética. Sólo la poesía como tal, identificada no ya como se dice con la lírica, sino con la liricidad, tiene cabida para Croce en una estética digna de tal nombre. Resulta ocioso, por tanto, profundizar cualquier otra distinción como la de géneros, fuera de la que opone la liricidad poética, que puede darse bajo cualquier forma expresiva en prosa o versificada, frente a los empleos prácticos comunicativos de la expresividad verbal (1988: 127). Véase también E.Anderson Imbert (1984: 101-7) y J.Villegas (1984: 46).

16. Esta concepción puramente verbalista reaparece en algunos tratados teóricos modernos. Así, M.Riffaterre concibe el texto poético como enigmático señalamiento perifrástico de una palabra clave o "matriz": similar a charadas y adivinanzas, el texto poético "is shaped like a doughnut" (1978: 13).

17. Así, en "L'albatros" de Baudelaire, una de las primeras formulaciones del motivo:

Le Poëte est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (1972: 36).

18. No obstante sus consideraciones, Barral describió posteriormente el proceso de creación de su poemario Metropolitano (1957) como el intento de sustituir "las referencias de la filosofía heredada y de la religión desestimada por otras en el límite de la inteligibilidad, constantemente sugeridas por la síntesis de datos de la conciencia de existir. Datos, no sólo del pensamiento, sino de los estados de ánimo, en esa manifestación preverbal, prelógica, en la que todavía pueden insertarse en la imaginación" (1978: 87-8).

19. Barral se declaró con constancia partidario de la subjetividad interpretativa: el texto artístico debe ser "distinto para cada uno. Un buen poema está construido de tal modo que sea capaz de poner en movimiento la experiencia del lector, no la del poeta (...). Yo leo a Leopardi por ejemplo ahora, y la grandilocuencia de sus adjetivos provoca en mí unas reacciones completamente distintas a las que provocaba en el propio Leopardi" (1971: 70).

20. En una reciente vindicación de la dimensión auctorial del proceso semiótico literario, F.Lázaro Carreter ha señalado, a propósito de críticos como M.Blanchot o R.Barthes, la relación entre por un lado el desprestigio del papel del autor y de la concepción logocéntrica o sígnica del texto, y por otro la

oscuridad artística en las corrientes literarias de vanguardia: "el signatum del poema lírico (...) [es] el sentido creado -o producido- en una conciencia individual, que el poema nos invita a hacer nuestro. Puede ser hondo o superficial, puramente lúdico e incluso caótico: hasta el escritor surrealista quiere que reproduzcamos en nosotros mismos el desarreglo de su mente" (1985: 23).

21. En la segunda edición de esta obra (Barcelona, Seix Barral, 1972) aparecía un epígrafe dedicado a la teoría de Bousoño (191-201), desaparecido en la tercera, que es la que manejamos. No conocemos examen más riguroso ni más "crítico" -en el mejor y más valioso sentido del término- de la Estilística que el realizado por Martínez Bonati (1960: passim), del que transcribimos un pasaje que nos parece oportuno recordar en este momento: "¿No es esta visión ["expresiva"] del lenguaje, que Croce y Vossler nos dan, iluminación liberadora y profunda de la vida del espíritu? (...) ¿No es, ante esta intuición, errática ceguera reparar sólo en las frecuentes contradicciones e inexactitudes formales, que meros (si bien no fáciles) ajustes terminológicos y definitorios pueden superar? Hacemos justicia a aquellas obras si las leemos con el aliento generoso que las inspira, y no con entrecortada atención de inoportuna exigencia formal" (1960: 144).

22. M.A.Vázquez Medel abunda en esta idea, pero desde una posición diferente y refiriéndose al "estilo": "el estilo, en el marco de la estilística genética, no ha llegado nunca a poseer un estatuto teórico objetivo, el mismo modo que, a causa de un exquisito respeto a la unicidad e irrepetibilidad de la obra artística, nunca se ha llegado a establecer (...) un método formal de validez universal" (1987: 148).

23. En lo que tiene de negación del atributo de "individualidad" de "lo poético", J.A.Martínez considerará esta matización de ilusoriedad "un golpe bajo a Croce" (1975: 222).

24. Nada más opuesto a ello que el desprestigio de la lírica como género menor en la poética clasicista a que nos referíamos en el texto. Véase el dictamen de Gracián en El criticón, en el momento en que los protagonistas pasan por la aduana alegórica situada entre la juventud y la madurez: "Llegaron en esto las guardas con una gran tropa de pasajeros, que los habían cogido descaminados. Mandaron fuesen luego recogidos por la Atención y el Recato, y que les escudriñasen cuanto llevaban. Topáronle al primero no sé qué libros, y algunos muy metidos en los senos. Leyeron los títulos y dijeron ser todos prohibidos por el Juicio, contra las premáticas de la prudente Gravedad, pues eran de novelas y comedias. Condenáronlos a la reforma de los que sueñan despiertos, y los libros mandaron que se les quitasen a hombres que lo son y se relajasen a los pajes y doncellas de labor; y generalmente todo género de poesía en lengua vulgar, especialmente burlesca y amorosa, letrillas, jácaras, entremeses, follaje de primavera, que entregaron a los pisaverdes. Lo que más admiró a todos fue que la misma Gravedad en persona ordenó seriamente que de treinta años arriba ninguno leyese ni recitase coplas ajenas, mucho menos propias o como suyas, so pena de ser

tenidos por ligeros, desatentos o versificantes. Lo que es leer algún poeta sentencioso, heroico, moral y aun satírico en verso grave, se les permitió a algunos de mejor gusto que autoridad, y esto en sus retretes, sin testigos, haciendo el descomedido de tales niñerías; pero allá a escondidas chupándose los dedos. (...) En lugar de tanto libro inútil (...) les entregaron algunos Sénecas, Plutarcos, Epictetos y otros, que supieron hermanar la utilidad con la dulzura" (1971 II: 35-6).

25. Escribe A. Balakian a propósito del mallarmeano "Variations sur un sujet", acerca del mismo asunto: "Etat d'âme o "estado de ánimo" es una emoción híbrida compleja. Así como la emoción en sus categorías simples puede ser representada alegóricamente (amor, miedo, odio, etc.), un estado de ánimo, que consiste en una serie de emociones amalgamadas del complejo yo, no puede ser identificado con un objeto único y circunscrito. Por tanto, cuando Mallarmé proponía que el poeta debía «sugerir» en lugar de «nombrar» el objeto, en realidad protestaba contra cualquier palabra que diera dimensiones a los objetos y los pusiera dentro del alcance directo del hombre" (1967: 105-6).

26. En el famosísimo "Questions de poésie", Paul Valéry viene a manifestar lo mismo, desde el argumento central de que todo lo que se dice de poesía es precisamente lo que no debería decirse, por irrelevante: "Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur moyenne, nous n'en tirons pas le secret de sa grace instantanée. Nous n'avons pas vu, jusqu'à ce jour, que la louable curiosité qui s'est dépensée à scruter les mystères de la musique propre du langage «articulé» nous ait valu des productions d'importance nouvelle et capitale. Or, tout et là. Le seul gage de savoir réel est le pouvoir: pouvoir de faire ou pouvoir de prédire. Tout le reste est Littérature" (1957 I: 1285).

27. Este problema es abordado de manera inversa por J. Jiménez, que se decanta por una teoría filosófica de la significación simbólica, no modelada sobre la Lingüística, en la que se supere el modelo semiótico-comunicativo en el estudio de los objetos artísticos: "La objeción más fuerte para la construcción de una teoría de las artes como "lenguajes" a partir de la extrapolación de los métodos de la lingüística residiría precisamente aquí: es francamente dudoso que en ninguna de las artes funcione una "estructura" (...) externa a los textos o a las obras, que posibilite y a la vez condicione su producción y recepción, como sucede con la lengua en el caso de los lenguajes naturales" (1986: 275).

28. Aunque debido a la impronta romántica de la poética de Bousño es difícil distinguir entre el placer estético de reconocimiento y la emoción oscuramente simbolizada por la "expresión poética" (II.3), en la Teoría se distingue explícitamente entre una y otra. Tras la "comunicación" poética, se produce, escribe Bousño, "un desprendimiento de placer (...) propio de toda expresión idónea de un conocimiento: hasta del puramente conceptual, no poético. Nos produce placer, pongo por caso, la expresión clara, exacta y económica de un pensamiento matemático o, en general, científico. El placer estético (...)

quizá proceda, a mi juicio, de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo" (TEP I: 19).

29. "Si los sueños más descabellados o los síntomas neuróticos más aparentemente absurdos, si los más insensatos olvidos y equivocaciones, tienen a veces, al menos en concepción psicoanalítica, un sentido "no consciente", fruto, por supuesto, de la "interpretación de la vida", ¿cómo no iba a tenerlo el arte? ¿Cómo no iba a ser éste resultado de interpretar la vida, esto es, de imitar, en efecto, la naturaleza, de un modo que puede ser, eso sí, indirectísimo?" (TEP I: 253-4).

30. H.Bloom comenta bellamente la pasión freudiana por la interpretación: según el deconstruccionista americano, la negación del sinsentido es en Freud una herencia cultural hebrea, proveniente de la creencia bíblica de que todo está determinado por lo pasado: "Vuelvo otra vez a la idea de un cosmos psíquico, rabínico y freudiano, en el que todo tiene un sentido, porque todo está ya en el pasado, y nada que importe puede ser completamente nuevo (...) Si todo está ya (...), entonces todo en la Biblia es absolutamente significativo. Si unimos esta pasión por una total inteligibilidad con una renuncia a la mitología, a toda idolatría, a la mera posibilidad de irracionalismos, nos encontramos muy cerca de la postura de Freud con respecto a la conciencia individual" (1989: 131).

31. Así, J.O.Jiménez interpreta de esta manera la central identificación por parte de Bousoño de "irracionalismo" con "simbolización": "El pivote de esta interpretación es considerar al simbolismo o el irracionalismo (confundiendo ya el efecto con la causa, la técnica con su naturaleza) como el proceso por el cual las palabras (el enunciado textual o "simbolizador") nos emocionan de una manera "inadecuada", pues no lo hacen en virtud de los conceptos (o "significado lógico") que aquéllas palabras comportan" (1978: 1-14). Por su parte, L.Peña caracteriza el sistema de Bousoño por la "lectura caritativa", es decir, por la constante tendencia a la interpretación. Ante el oxímoron o la contradicciones, Bousoño piensa que "el poeta, al "romper el sistema lógico" (...) lo que está haciendo es, no decirnos algo contradictorio, no revelarnos algún paraje de lo real en el que resulte falso el principio de no contradicción, sino, meramente, acudir a recursos retóricos para decirnos, bajo la forma aparente o presuntamente contradictoria, algo perfectamente no-contradictorio" (1987: V).

32. Posiblemente en la intersección de estas disciplinas se situaría la "Psicología semántica" reclamada por el autor en Superrealismo: una ciencia que estudie exhaustivamente desde una perspectiva psicológica los mecanismos de significación o simbolización (SUP: 10).

33. "Mientras Sócrates desconfiaba de lo espontáneo y lo miraba al través de las normas racionales, el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga a través de la espontaneidad. No niega la razón, pero reprime y burla sus pretensiones de soberanía" (J.Ortega y Gasset 1923: 117).

34. "estos fenómenos psicológicos parecen producidos también por una interferencia de nuestra psique, que carga simbólicamente de significación humana (...) realidades del mundo físico. La oscuridad tiene para nosotros carácter negativo, que consiste en privarnos de la visión de las cosas. La ceguera momentánea a que la oscuridad nos somete representa la sustracción de algo vital" (TEP II: 298).

35. Una idea similar aparece en un comentario de O.Paz a otro texto que pudiera sin embargo aplicarse también al que nos ocupa: "Todo rima, todo llama y se corresponde. Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético -la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian- nos deja vislumbrar la analogía cosmica" (1954: 43).

36. Comenta el estudioso alemán: "Le poète percevant l'insuffisance du réel face à la transcendance (même si celle-ci est vide désormais), cette passion de l'inconnu aboutit à la destruction du réel. Cette réalité détruite constitue désormais le signe confus de l'insuffisance du réel aussi bien que du caractère inaccessible de l'inconnu. Nous pouvons voir dans ces faits la dialectique même de la modernité" (1956: 98; y cf. 288-96).

37. En una línea parecida, U.Eco no cree posible establecer el simbolismo romántico como modalidad específica de señalamiento signico: o el símbolo es signo, o no lo es. Consiguientemente, el simbolismo romántico debe interpretarse menos como un tipo de señalización especial que como una "opción pragmática" elegida por el receptor ante determinado tipo de expresiones, formalmente caracterizables por su vaguedad (1984: 233-6).

38. En la perspectiva idealista de eruditos románticos como Ch.Nodier, la onomatopeya deriva en "mimologismo", principio motivador de la creación lingüística, a veces desarrollado en analogías subjetivas o impresionistas que dirigen el desarrollo de la "infancia del lenguaje" (G.Genette 1976: 149-81). Cf. la crítica total del iconismo y la motivación en U.Eco (1975), quien básicamente considera convencional el criterio con que se establece la correlación.

39. Así en algunos lugares de P.Ilie (1972), o en algunos pasajes del excelente libro de A.Alonso sobre Pablo Neruda: "estas chapucerías sintácticas de Residencia no son achacables a impericia o impotencia, como se ve en cuanto se ojean los otros libros de Neruda, sino que los instantes de prosa (...), su manera personal de tratar los cánones rítmicos, sus imágenes en barboteo o la total servidumbre a la imagen con desatención a la disposición artística del material, la sintaxis deslavazada, y (...) la borrosidad buscada del tema capital y la aversión a terminar recogidamente el poema dejándolo más bien que se pierda como arroyo en arrenal, todo tiene una causa común: las ideas estéticas de Pablo Neruda sobre la función de la forma en la poesía, ideas que están en estrecha correspondencia con su visión

desintegradora del mundo y de la vida" (1940: 155-6). Véase también el esclarecedor comentario de F.Martínez Bonati (1960: 159-60).

40. "El hecho psíquico originario, en la base, es de una complejidad inaudita, complejidad que no puede ser presentida sino por una representación intuitiva de una amplitud inmensa. Por eso, precisamente, hacen falta los símbolos" (C.G.Jung 1944: 348).

41. "la explicación de la metáfora a base de la comparación (...) es sólo una interpretación racional complementaria y posterior de la equiparación mágica primitiva entre la designación metafórica y lo así designado: «es un león en la lucha» (...) significa en el lenguaje mágico primitivo: «el combatiente fue un verdadero león, adoptó la naturaleza del león». La metáfora es una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético" (H.Lausberg 1960: c. 558).

42. Comenta a este propósito J.A.Martínez, siempre desde su posición de lingüista: "Bousoño parece no haberse dado cuenta de que en todo texto con imagen, presente o no desarrollo alegórico, existen siempre "siluetas visionarias", porque siempre la Imagen es irreductible al plano de la realidad" (1975: 414).

43. El significado lógico implícito en ambos puede ser imprecisamente elucidado en otra pareja de conceptos correlativos: "sustituido" y "simbolizado" (II.2.5.3.).

44. "A través de la metáfora, el poeta construye un mundo excepcional, anómalo, fantástico (...) que precisa por principio como trasfondo sobre el que proyectar su anomalía la regularidad de la norma. Por (...) profundo que sea el vacío de irracionalidad cavado por la "catacresis", siempre será necesario, por definición, el ejercicio contrastado con la cuenta exacta y puntual de la semántica consciente, real. Para acceder al dominio de la peculiar intensionalidad poética, poblada de ecos y de correspondencias subconscientes e imaginarias, la fantasía ha de contar forzosamente antes con las congruencias de la extensionalidad semántico-comunicativa..." (1985: 119).

45. M.G.Tomsich (1971) analiza éste y otros textos de Bousoño como ejemplo del "simbolismo de realidad" de la Teoría.

46. El "desplazamiento" constituye así en Freud el principal resorte explicativo de la oscuridad del sueño: "Durante la elaboración del sueño pasa la intensidad psíquica desde esas ideas y representaciones, a las que pertenece justificadamente, a otras que (...) no tienen derecho alguno a tal acentuación" (1899 I: 31).

47. T.Todorov concibe los procesos de asociación simbólica de manera en general similar a la de Bousoño, aunque mucho más someramente y con pequeñas diferencias de detalle, comentadas por Bousoño mismo (SUP: 391-3). En Todorov, las cadenas de

asociación simbólica son virtualmente infinitas, porque cada miembro simbolizado puede convertirse a su vez en simbolizador, "et chaque nouveau symbolisant acquiert les symbolisés des procès symboliques antérieurs" (1977: 284). Una sentencia profética como "Los nacidos con luna roja serán reyes", asocia "sangre" a "nacimiento", a "poder" y a "rojo":

symbolisant:	sang	rouge	lune	personnes	ROI
symbolisé:	puissance	sang	rouge	lune	PUISSANCE

La cadena de simbolización va de arriba a abajo y de izquierda a derecha (1977: 278-84).

48. Sobre la diferencia entre símbolos universales y símbolos "privados", y sus implicaciones teóricas en la hermenéutica de Freud y Jung, véase U.Eco (1984: 248-51).

49. En "Le message automatique", escribía André Breton a propósito de la imagen asignificativa: "je tiens (...) les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuelle, pour infiniment plus résistantes à l'oreille, que les images visuelles proprement dites" (J.Chénieux-Gendron 1984: 72; y cf. 227-33).

50. Tomamos los versos citados de "El mar", en G.Gullón (1981: 155); "Puesta en marcha" y "Tierra al ángel cuanto antes", en (J.Larrea 1989).

51. Escribe Bousoño: "la emoción realista con que en tales fenómenos la letra irreal se nos ofrece (...) no tiene nunca un sentido propio, sino un sentido exclusivamente de servicio: (...) intensificar el otro significado simbólico de las expresiones, el que llamabamos «principal» (...) justo por surgir en calidad de posible" (IRR: 299; y cf. 241-4).

52. Así, J.S.Mill en "The Two Kinds of Poetry" [1833]: "Whom, then, shall we call poets? (....) Those who are so constituted, that emotions are the links of association by which their ideas, both sensuous and spiritual, are connected together" (cit. por M.H.Abrams 1953: 178). Cf. también Ph.Malrieu (1967: 123-60); y M.Rubio Martín (1991: 111-21).

53. Poco después añade Carnero: "La sensación, o la emoción, como dice Bousoño, es la única forma de sabiduría en la que quepa creer". Idéntica creencia expresa, nos parece, la siguiente consideración de Chesterton, recogida por Borges en uno de los ensayos de Otras inquisiciones: "...acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo»" (1952: 224-5).

54. De no ser así, la hipótesis del asociacionismo preconsciente legitimaría un subjetivismo estético y crítico -en el que frecuentemente desembocó la "artística" crítica literaria simbolista (T.Todorov 1977: 231)- que no puede estar más alejado de los presupuestos estéticos y metodológicos de nuestro autor.

55. En el ejemplo "Un pajarillo es como un arco iris", los dos términos de la imagen "en el contexto en que se sitúan, aunque sean tan distintos en apariencia, despiertan en el lector un sentimiento parejo: un sentimiento de inocencia que percibimos en forma, digamos, de ternura" (IRR: 53).

56. A su vez, la "superposición" irrealista podría considerarse como una variante especial de la "recurrencia" realista: la repetición convergente en un núcleo común, ya inesperadamente puesto de relieve, ya "inventado", por las respectivas asociaciones de una heterogénea estructura binaria: "A y E (...) se parecen sólo en que, por el mero hecho contextual de su relación, se han convertido (...) en símbolos de un mismo simbolizado" (IRR: 54). Asimismo, desde el punto de vista "generativo" de Superrealismo (I.2.4), el funcionamiento de la "imagen visionaria" y del discurso metafórico surrealista equivale en lo fundamental a la superposición de dos símbolos "homogéneos" o "heterogéneos".

57. Recuérdese también la conexión entre intensidad psíquica y tendencia a lo recurrente apuntada por C.G.Jung: "Todas las exclamaciones con potencial emocional poseen esta tendencia a la repetición, a la atracción de otros elementos y a la aglutinación. Cuando se está de humor patético, cuando se habla de manera emocional y afectiva, se tiene tendencia a expresarse por aliteración; tal es el origen de la oratoria y el verso. Estos datos son muy interesantes y se relacionan con el hecho de que los afectos en el primitivo son inmediatamente ocasión de movimientos rítmicos" (1944: 193).

58. Así, en el sistema de G.Durand, se distinguen tres regímenes psicológicos dominantes -"postural", "digestivo" y "copulativo"- , susceptibles de entrar en correlación convergente con otros sistemas hermenéuticos (1964: 86-114). Véase también A.García Berrio y M.T.Hernández Fernández (1988: 100-108).

59. F.Lázaro Carreter relaciona las ideas de Bousoño sobre la imagen con las reflexiones de Ortega sobre el espacio sentimental propio de la metáfora (1990 b: 122). Sin embargo, Bousoño analiza con distancia la estética orteguiana (IRR: 307-33).

60. Sin embargo, Salinas no deja de notar que el texto de Aleixandre gira en torno de dos series léxicas bien definidas. Tanto Alonso como Salinas marcan su distancia respecto del discutido "automatismo" surrealista, que Machado había denominado burlescamente los "estados semicomatosos del sueño". Con ello adoptaban una postura literaria muy extendida entre los poetas del 27 (V.Bodini 1963: 30-1; A.Pariente 1984: 11-4).

61. Como Bousoño, A.Alonso tiene una concepción estético-idealista de la lírica: "la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional" (1940: 337).

62. En el prólogo del texto, Martínez declara su propósito central de revisar críticamente la herencia teórica de su primera formación idealista, desestimando después la estilística de Dámaso Alonso como "conglomerado de impresiones lectoras, formuladas más o menos técnicamente" (1975: 7-9 y 29). Puede ser interesante, a este respecto, confrontar los puntos de vista opuestos de E.Alarcos (1950) y J.L.Martín (1973: 175-6).

63. J.A.Martínez hace comentarios no siempre rectos de la clasificación de Bousoño, que dice no entender (1975: 406-7); de ahí quizá su no acertada asimilación de las "imágenes tradicionales" con las "imágenes de uso lexicalizadas", y de las "imágenes visionarias" con las "figuras de creación" o tropos: "de ningún modo puede decirse -como hace Bousoño- que "figuras" de uso = "imágenes tradicionales" y figuras de invención = "imágenes contemporáneas (visionarias)". La clasificación imágenes tradicionales / visionarias (contemporáneas) es una clasificación histórica, cronológica. La distinción "figuras" de Uso / de Invención pertenece a otro orden de cosas. En los textos contemporáneos, así como en los textos tradicionales, pueden aparecer tanto figuras poéticas como "figuras" de Uso (parcialmente fijadas, automatizadas)" (1975: 413). Evidentemente, una metáfora de Góngora está lejos de constituir una lexicalización.

64. Escribe U.Eco: "existen realmente experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es co-rrelacionada (ya sea por el emisor o por una decisión del destinatario) con una nebulosa de contenido, es decir con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la expresión correcta" (1984: 257).

65. Como documenta exhaustivamente A.L.Geist, la metáfora de los años veinte -y por extensión buena parte de la imaginería posterior- no puede clasificarse inequívocamente ni como plenamente racionalista, ni como plenamente simbólica: oscila entre el intelectualismo barroco y el hermetismo simbólico, en un complejo -y en ocasiones contradictorio- juego de "inteligencia e incomprensibilidad" (1980: 86-8). Recuérdense además las consideraciones de V.Aleixandre a propósito del problema del conflicto entre inspiración y técnica: "Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta de base estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?" (1971: 7-8).

66. Como escribe M.Riffaterre a propósito de la metáfora surrealista, "Du fait qu'ils unissent grammaticalement les termes de la métaphore normale, les conjonctifs symbolisent l'existence implicite de points communs à la teneur et au véhicule. Le symbolisme, ancré dans les habitudes du lecteur, survit à la disparition des similitudes qui justifient le rapprochement des termes" (1969: 51).

III. LA POESIA DE CARLOS BOUSOÑO.

La producción teórica y crítica de Bousoño fue simultánea prácticamente desde su comienzo con el desarrollo de una actividad creativa, que se extiende desde el periodo de la primera posguerra hasta el momento actual. Analizaremos a continuación varios aspectos de la poesía de Bousoño -etapas, temática, evolución, relaciones con el contexto literario- centrándonos en el examen de sus procedimientos retóricos más significativos u originales, susceptibles de ser interpretados desde la perspectiva de su vinculación con el pensamiento literario de su autor. Nuestro intento principal será no obstante poner en evidencia la común raíz romántico-simbolista de la poesía y la reflexión teórica de Bousoño, manifiesta no sólo en un núcleo esencial de concepciones literarias, sino también en la recurrencia de varias preocupaciones o temas, la utilización de algunos procedimientos expresivos y la adopción de una serie de actitudes ante la creación artística.

1. Producción poética: temática, etapas y modalidades poemáticas.

La obra poética de Carlos Bousoño consta fundamentalmente de siete poemarios, publicados entre 1945 y 1989: Subida al amor (1945), Primavera de la muerte (1946), Noche del sentido (1957), Invasión de la realidad (1962), Oda en la ceniza (1967), Las monedas contra la losa (1973), y Metáfora del desafuero (1989). Actualmente, el poeta prepara la edición de un nuevo volumen, probablemente titulado El ojo de la aguja.

Los críticos que se han ocupado de estos poemarios han distinguido mayoritariamente dos diferentes momentos creativos, correspondientes a dos maneras de escritura literaria nítidamente diferenciadas. En sus cuatro primeros libros (1945-1962), Bousoño escribe un tipo de poesía de métrica y factura tradicionales, vinculada en más de un sentido con la línea poética neorromántica, existencialista y "desarraigada" de la primera posguerra española. En el último de estos libros, Invasión de la realidad (1962) se anunciaban no obstante una serie de innovaciones que constituirán los rasgos más llamativos de una segunda escritura poética, de corte más experimentalista, desarrollada en Oda en la ceniza (1967) y Las monedas contra la losa (1973), libros con los que puede agruparse, en lo fundamental, la hasta ahora última entrega de Bousoño, Metáfora del desafuero (1989). En esta segunda etapa poética, Bousoño continúa abordando de manera elegíaca idénticas cuestiones y enigmas humanos, pero ahora desde un ángulo de visión diferente, que se corresponde con una intensa y bastante original renovación expresiva, sincronizada con el giro formalista y esteticista de la poesía española a partir de 1965, aproximadamente. Esta segunda etapa de Bousoño es generalmente considerada como la más valiosa de su producción.

De manera constante a lo largo de las dos etapas mencionadas, la raíz temática y el timbre poético de Bousoño son los mismos: el dolor y la desesperanza de saber la vida irremisiblemente condenada a la dura incertidumbre de la muerte, que de esta manera contamina amenazadoramente todo aspecto gozoso de la existencia. Como en Quevedo, en la poesía de Bousoño todo equivale a nada, y tanto lo presente como la experiencia

acumulada en la memoria, disueltos en la letal corriente del tiempo, son fútiles: así, en "Experiencia", incluido en Oda en la ceniza:

¿Experiencia, inocencia?
Lo mismo es la mañana
que la noche. La aurora
que el ulular del viento.

Lo mismo es la respuesta a tus palabras
que la espuma del río.
Si gritases ahora contra el muro
es como si durmieras.

Da lo mismo callar que haber hablado.
Lo mismo fue el olvido
que la ansiedad de un día.
Lo que ha sido no importa.

Nada quedó de todo.
Todo al fin se ha extinguido.
En el borrado mundo, cenicienta,
toda experiencia es vana.

Este patético conflicto, de sabor barroco, entre la aparente jovialidad de la existencia y la contradicción gótica que supone la certeza de su aniquilación e insignificancia, constituye el foco de la poesía de Bousoño. El autor, que se ha ocupado de su propia poesía en varios lugares (1960; 1976; 1984), ha condensado esta intuición radical en dos fórmulas de eco existencialista: el mundo en su totalidad consiste en una "primavera de la muerte" o en una "nada siendo"; vivir no es sino una paradójica e

incognoscible floración de valores positivos dramáticamente reductibles a apariencia, ilusión o autoengaño (1976: 162-70). Nos excusamos por adelantado de la extensión de la cita que sigue, óptima exposición del posicionamiento fundamental del Bousoño poeta, y como tal recogida unánimemente por sus comentadores:

el verdadero protagonista de mi poesía, unas veces embozado y otras no, es el tiempo, o mejor, la sensación de existencia precaria que la realidad posee. En ese sentido, el mundo, y sobre todo el mundo humano, es para mí, aproximadamente, «la nada siendo». (...) mi más honda raíz existencial consiste en el ansia, más aún, el frenesí de hallar, palpar y degustar la realísima realidad. He amado frenéticamente el mundo sabiéndolo perecedero, y por eso es la frase «Primavera de la muerte» y no «la nada siendo» la que mejor puede incorporar la intuición que perdurablemente se halla al fondo de mi vida y no sólo en mi poesía. Muerte o nada sería el mundo, pero en tanto que es, que está ahí para nuestros ojos enamorados, para nuestro oído, para nuestro corazón y nuestra inteligencia, tiene un gran valor, un máximo valor (1960 a: 18-9).

En la poesía de Bousoño se libra pues una dura batalla entre sentidos y razón, entre los encantos mundanos y la difícil -casi insostenible- conciencia de su patética irrealdad última: véase el arranque de la "Meditación de postrimerías" titulada "Más allá de esta rosa", incluida en Oda en la ceniza:

Una rosa se yergue.
Tú meditas. Se hincha

la realidad, y se abre, se recoge, se cierra.
 Cuanto miras, entierras. Oh pompa
 fúnebre...

Como en el fragmento que acabamos de citar, el agente de la dramática aniquilación de la realidad es el tiempo: en el transcurso temporal, más allá de los gratos engaños de la apariencia, el mundo se desvanece; y esa desaparición de lo instantáneo es representación o aviso de la fragilísima condición humana. Posiblemente el tiempo es no sólo el protagonista de la poesía de Bousño, sino el de la creación poética contemporánea: como sostiene J.O.Jiménez, en un mundo que no se trasciende a sí mismo, en el que las incertidumbres del pensamiento filosófico dejan al ser humano, como alguien dijo, a la intemperie metafísica, y responsable de su organización social y de su limitada existencia propia, el tiempo se convierte en el único -y dramático- sustrato visible de lo real: más aún, en su íntima naturaleza (1964: 13-42).

Según J.O.Jiménez, la temática temporal vertebral la poesía española de posguerra, desplegándose en tres direcciones fundamentales: la intimista o biográfica, muy bien perceptible en el neorromanticismo de L.Cernuda, L.Rosales o F.Brines; la cívico-política, centrada en los problemas históricos de la organización colectiva, y ejemplarmente representada por la "poesía social" de posguerra; y finalmente, una poesía de inquietud universal o metafísica, que sondea el misterio filosófico del Tiempo, como sucede clarísimamente en parte de la producción de A.Machado.¹ Pensamos que el irresoluble conflicto entre el Ser y la Nada, entre la "primavera" y el tiempo,

conduce la poesía de Bousoño a dos formulaciones principales, dos soluciones literarias básicas, que corresponden a las corrientes biográfico-intimista y especulativo-filosófica de la clasificación de Jiménez. No obstante, para preservar las peculiaridades de la poesía de Bousoño, denominaremos estas dos modalidades genérico-temáticas como corriente elegíaca y corriente misteriosa respectivamente.²

Dentro de la modalidad elegíaca, el agudo conflicto vital de Ser y tiempo es recogido desde un ángulo de visión sentimental, que remite implícita o explícitamente a la subjetividad del protagonista poemático, trasunto literario del poeta. Los textos elegíacos lamentan el desvalimiento del ser humano ante la temporalidad y la muerte, y expresan, a través de un representante individual, la dolorida vivencia subjetiva de la condena metafísica del hombre. Este canto elegíaco puede concretarse en una multiplicidad de argumentos: la vertiginosa fuga del tiempo, la precariedad de los gozos humanos, el anhelo vehemente de estabilidad y perduración fuera de la temporalidad, el desgarró emocional de la existencia, la persistencia de algunas experiencias positivas en medio de la desolación, o la búsqueda de una solución ética al conflicto.³ Buen ejemplo de esta vertiente de la poesía de Bousoño es el poema titulado "La tarde", perteneciente a Noche del sentido:

Sí, nuestro amor trabaja cual labriego
que arroja la semilla que no nace
y el tiempo pisa y bajo el pie se hace
podredumbre que el viento arrastra luego.

Podredumbre es mi amor. Podrido fuego.

Miro la tarde que en el aire yace
como a la muerte. Lejos se deshace
alguna sombra. Es el mayor sosiego.

Esta es la tierra en que nacimos. Esta
en la que viviremos. Triste espía
mi corazón a la dorada cresta

del monte aquel. ¡Ansiada lejanía!
¡Quién pudiera creerte, dulce puesta
de sol; soñarte sólo, cielo, día!

El tono agitado que abre la pieza desemboca en un ritmo más apagado y mortecino, en el que de nuevo la temporalidad ha teñido de irrealidad el mundo, aniquilándolo. En los seis primeros versos, el conflicto temporal se presenta, como casi siempre en Bousoño, mediante un fuerte contraste, tensado hasta su extremo más patético. El amor y la perduración de la especie son vanos porque su sujeción a la temporalidad los convierte no sólo en inútiles, sino en grotescos e irrisorios: las hojas de las generaciones son podredumbre; el amor humano, un "podrido fuego". Pero a la violenta y rotunda analogía de los primeros versos sucede un entrecortamiento del ritmo, en los versos 6-8: de nuevo la temporalidad y la muerte se han enseñoreado del mundo. Queda, finalmente, la conclusión sintética de este proceso: la intuición de la inverosimilitud de lo existente, reforzada por un simbólico "correlato objetivo": el desdibujamiento del contorno de objetos y paisajes en las sombras crecientes del atardecer mencionado en el título.

La modalidad misteriosa de la poesía de Bousoño constituye en buena medida el intento de resolución del dramático conflicto

existencial que tratamos. La temporalidad continúa siendo la raíz de la poesía de Bousoño, pero ahora no como motivo literario de elegía, sino como impulsión de una pesquisa metafísica.⁴ En poemas como "La puerta", "Investigación de mi adentramiento en la edad", "Perro ladrador" o "Más allá de esta rosa", la mirada de Bousoño explora alucinatoriamente por medio de correspondencias simbólicas las huellas de un Mundo superior oculto, no sujeto a la temporalidad, la movilidad o la muerte (III.5.2.2.). Pero de manera muy significativa, en Bousoño esta indagación esotérica, que pretende fundamentar firmemente la vida, desemboca en el vacío: la "Oculta realidad" es indescifrable, y el dramático enigma de la existencia temporal puede ser formulado, pero no resuelto. Véase en un texto perteneciente a Oda en la ceniza, titulado "Más allá de esta rosa (Meditación de postrimerías)", donde la belleza de la flor se convierte en el emblema de una Realidad superior inalcanzable:

...Hay detrás de esta rosa, que yergue
suavemente su tallo, una pululación hecha náusea,
un horrible jadeo,
una ansiedad frenética, un hediondo existir que se
anuncia.

Una trompeta dispara
su luz, su entusiasmo sonoro
en el estiercol. ¿Qué dices,
qué susurras, qué silbas
entre la oscuridad, más allá de esta rosa,
realidad que te escondes? ¿Qué melodía
articulas y entiendes y desdices y ahogas,
qué rumor de pasos
deshaces, qué sonido

contradices y niegas? La cadencia está dicha,
 realizado el suspiro.
 El rumor es silencio,
 la esperanza, la ruina. Todo silba y espera,
 silencioso, engreído,
 más allá de esta rosa

Nada más lejano de la poesía religiosa que los textos inscritos en la citada modalidad esotérica: lejos de prometer una salvación espiritual, la belleza de la rosa contradice casi burlonamente las dramáticas limitaciones humanas. De la violencia de esa oposición proviene el tono desgarrado y patético de la descripción del reverso de lo real en el texto: "pululación hecha náusea", "hediondo existir", "estiercol". En tanto que emblemáticamente presente, pero inasequible y misteriosa, la Otra realidad posee un signo negativo: es, simbólicamente, la amenazadora inversión del mundo conocido:

Más allá de esta rosa, más allá de esta mano
 que escribe y de esta frente
 que medita, hay un mundo.
 Hay un mundo espantoso, luminoso y contrario
 a la luz, a la vida.
 Más allá de esta rosa e impulsando su sueño,
 paralelo, invertido
 hay un mundo, y un hombre
 que medita, como yo, a la ventana.
 Y cual yo en esta noche con estrellas al fondo,
 mientras muevo mi mano,
 alguien mueve su mano, con estrellas al fondo,
 y escribe mis palabras
 al revés y las borra.⁵

Como certeramente expone F.Brines, la poesía de Bousoño utiliza con gran originalidad una inédita combinación de talante religioso e incredulidad completa. La búsqueda de la realidad oculta coexiste con la desesperanzada conciencia de su inutilidad: el rapto espiritual del poeta culmina en el vacío. En este sentido, la poesía de Bousoño ha podido ser definida por Brines como una "aventura mística en el hueco de Dios", una

inversa escala mística, cuyo destino es la nada: vía purgativa -desposesión en el conocimiento experimentado de la miseria humana-; vía unitiva -abrazo aniquilador en la desembocadura de la miseria más absoluta, el no ser (1977: 239).

En este valeroso compromiso de Bousoño con la verdad de su investigación adquiere su poesía el valor ético que han destacado algunos comentadores. El único sentido de la desesperanzada búsqueda de solución del conflicto de temporalidad y existencia es su dimensión moral: la asunción de una verdad que dignifique los sufrimientos. Como escribe I.Emiliozzi, pagar el precio de la verdad

será la gran lección de dignidad en que nos instala la poesía de Carlos Bousoño, dignidad que nace de la aprehensión de los límites y del intento de su superación, en una aspiración de definido carácter trascendente, y que se nutre de la pasión por la verdad y se consolida en el ineludible compromiso que está en la raíz misma de la más alta condición humana: la de seguir en pie (1991: 24)

Nos parece, para terminar, que el predominante tratamiento epistemológico del tema de la temporalidad, entronca la poesía de Bousoño con las corrientes literarias romántico-simbolistas, también fascinadas por la posibilidad de columbrar mediante "correspondencias" poéticas un Mundo superior. Otros rasgos literarios que iremos examinando -la función epistemológica de la poesía, su alto valor como instrumento de revelación e iluminación social, el acento en la subjetividad y la "metaconceptualidad" poéticas que ya hemos encontrado en la obra teórica de Bousoño- revelan inconfundiblemente la conexión de la poesía de nuestro autor con los presupuestos poéticos del simbolismo europeo contemporáneo, magistralmente definido por A.Balakian como "decadentismo". Además del papel central de la temporalidad y la muerte, otros temas característicos de la poesía simbolista:

el apartamiento, la preocupación por el misterio de la vida, la inutilidad del libre albedrío, la inminencia de la muerte en la existencia cotidiana del hombre, el abismo de nuestra incompreensión; pero, además, la conciencia del papel del artista, el consuelo de las artes como único medio contra el azar demoledor, la permanencia del hombre gracias a la emisión de un pensamiento (1967: 143);

reaparecerán en la poesía de Bousoño, que prolonga el paradigma romántico y simbolista de atracción por lo desconocido, lo misterioso e irracionalizable, no ausente de algunas líneas poéticas de la posguerra (J.P.Ayuso 1983: 120-4). La poesía de Bousoño enlaza así con el gouffre de Baudelaire o el azur vacío de Mallarmé; pero también, dentro del ámbito hispánico, con el

agonismo religioso del Unamuno poeta, el existencialismo de Vicente Gaos y Dámaso Alonso, o la poesía filosófica de Borges. En resumen, la tendencia especulativa e intelectualista de la poesía de Bousoño constituye posiblemente su mayor originalidad, y contrasta fuertemente con las dos principales orientaciones de la poesía española de posguerra: la cívica de la "poesía social", y la intimista biográfica de algunos representantes de la "segunda promoción de posguerra".

2. Primera producción: de Subida al amor a Invasión de la realidad (1945-1962).

En el contexto de la poesía española posterior a la guerra civil, la primera etapa de la poesía de Bousoño debe enmarcarse en la corriente literaria desarraigada y neorromántica cuyo arranque suele localizarse tradicionalmente en la publicación del poemario de Dámaso Alonso Hijos de la ira (1944), y cuya consagración como tendencia poética predominante se remonta a la aparición en 1952 de la Antología Consultada preparada por F.Ribes (J.L.Cano 1974: 16). De todos es sabido no obstante que el desarraigo de los nueve poetas allí seleccionados se orienta siguiendo dos líneas poéticas muy diferentes: una dirección crítica, de signo social y compromiso revolucionario, en J.Hierro, B.de Otero, E.de Nora, V.Crémer o G.Celaya, que recoge la voluntad de impureza poética y vocación de actividad política preconizada por P.Neruda y los escritores rehumanizadores de preguerra (A.L.Geist 1980: 198-207); y una segunda línea literaria, en autores como R.Morales, J.M.Valverde, V.Gaos y C.Bousoño, que escogerán escribir una poesía de corte más

subjetivista e íntimo (F.Rubio 1980), centrada en sentimientos de angustia religiosa o existencial, e insertada en la tradición hispánica de poesía religioso-visionaria, de manera inmediata en la lírica de A.Machado y M.de Unamuno (V.García de la Concha 1987 II: 489 y ss.).

Entre Subida al amor (1945) e Invasión de la realidad (1962), la poesía de Bousoño sostendrá dentro de esta segunda directriz una desesperanzada reflexión poética en torno al problema de la transcendencia del hombre y de su mundo. No obstante, el planteamiento por parte de Bousoño del problema existencial de la temporalidad sufrirá a lo largo de estos años una notable evolución, descrita por J.O.Jiménez (1972), que va de la preocupación religiosa de Subida al amor, hasta la aceptación final del mundo en Invasión de la realidad, pasando por etapas intermedias de nihilismo existencialista, en Primavera de la muerte, y de duda o escepticismo intelectual en Noche del sentido.

Apenas nos detendremos a lo largo de nuestra exposición en los dos primeros libros de Bousoño, poemarios de tanteo y búsqueda de una voz propia. A.Amorós ha señalado en este sentido la relación de la preocupación religiosa de Subida al amor con temporales influencias externas.⁶ La expresión alternativa, y no sintética, del radical debate de Bousoño entre el Ser y la Nada, sin alcanzar la formulación antitética y paradójica que singulariza sus textos más maduros, confirma a nuestros ojos este parecer: a secciones centradas en una celebración entusiasta, etérea y casi incorpórea del cosmos (F.Brines 1977: 226), suceden otras que desarrollan ya una angustiosa y desesperanzada búsqueda mística, en algunos momentos con un tono

carnal de obvias resonancias clásicas, en Subida al amor (P.Villa-Fernández 1960); ya un nihilismo trágico de corte existencialista, perdidas las referencias religiosas, en Primavera de la muerte.⁷ Partiendo de esta alternancia, algunos críticos han destacado en estos dos libros de iniciación un acertado ejercicio de retoricismo, en su mejor sentido de manipulación o dominio de la materia verbal: J.O.Jiménez llama la atención sobre

la capacidad de modular la voz de acuerdo con la índole del tema (...) [;] una sutileza retórica, sabia y precoz, que permite cargar la expresión del más duro peso o desmaterializarla hasta extremos increíbles, según convenga (1964: 344).

Esta etereidad poética, a la que se había referido V.Aleixandre al calificar el tono adolescente de Bousoño en términos de "la voz más pura que haya sonado nunca, acaso, en la poesía española (1946: 29), reaparecerá, en poemarios posteriores, asociada a la precariedad de la existencia temporal del hombre y las cosas.

Es en la compilación Hacia otra luz (1952) (V.García de la Concha 1987 II: 571-87), publicada con decisivos añadidos y reelaboraciones bajo el título de Noche del sentido (1957), donde la poesía de Bousoño consigue finalmente fraguar una voz literaria completamente personal. El conflicto entre temporalidad y existencia que conducía a una desesperación religiosa o existencial en libros anteriores aparece ahora tratado de manera meditativa y desde una perspectiva intelectual (J.Benito de Lucas 1981: 65-6), que desemboca en la formulación

en una serie de argumentos concretos de una interrogación sobre la realidad del mundo. La vivencia angustiosa del tiempo se resuelve de manera que podría calificarse de ontológica en una meditación emotiva sobre la consistencia de la realidad. Fue J.L.Cano el primero en advertir este cambio de rumbo en su reseña de Hacia otra luz: desde la conciencia de la mortalidad humana,

Todo (...) queda visto como sospechoso de irrealidad, ya que hundidas las cosas en el tiempo y acaso desligadas de una justificación trascendente, el poeta no puede otorgar una excesiva confianza a la sustantividad de esas existencias (1974: 60).

Veámoslo en un fragmento del poema titulado "En un día sin nubes":

...La primavera viene, y ya nosotros
nos sentimos inmersos en tu esencia,
pero es engaño, y pronto lo sabemos
como el toro que mira el trapo rojo
ondear, tras el cual de pronto reconoce el bulto
misterioso, el humano ser que, oculto,
sólo un instante brilla ante sus ojos.

Así nosotros, en los días primeros
de mayo, o en las anchas tardes
de un otoño brillante y amarillo,
escuchamos tal vez allá en el fondo
del cielo azul
el hondo mar remoto que nos suena
ya muy lejano, y luego desvanece
todo rumor, y ante el silencio sacro
quedamos mudos, permanentes, hondos,

mirando
el cielo que sin fondo se retira.

Como el despojo que en la playa deja
la alta marea, flota entre los aires
la primavera dulce, el áureo otoño,
y nosotros miramos la rosada
luz, con la nostalgia con que vemos, triste,
el resto de un naufragio esplendoroso.

Como en el soneto "La tarde", citado anteriormente, también aquí la fuerza del argumento poético de Bousoño se origina en una operación intelectual: el discernimiento de la tenebrosa intrascendencia de la vida detrás de su aparente jovialidad; o, lo que es lo mismo, la duda racionalista sobre la realidad de lo aparente. Nada, parece decir Bousoño, es lo que simula ser: detrás de los fenómenos sólo se esconde el vacío. Esta visión de la realidad se sustenta en el texto citado mediante un sistema metafórico sólo definitivamente revelado en la línea final del poema: el esplendor del mundo percibido es incompleto: el "resto de un naufragio". A la luz de la aserción del verso final del poema deben entenderse algunas sorprendentes metáforas previas: la renovación primaveral como un trágico "engaño"; el rumor del mar que se resuelve en "silencio", o el brillo del cielo descubierto a que alude el "día sin nubes" del título -correlato objetivo- como ilusión que enmudece y se desvanece "sin fondo".

Finalmente, la inmisericorde reducción al absurdo del mundo fenoménico aboca, en algunos sectores de Invasión de la realidad, en una aceptación de la apariencia o una vuelta a los sentidos de que se sospechaba en el libro anterior. Aunque, sin duda ninguna, sigue siendo un tono elegíaco el que se sostiene

con más constancia en el nuevo libro, ahora el mundo natural y los objetos cobran peso, adquieren un perfil definido. El amor a lo tangible, escribe L.de Luis, defiende al poeta de la angustia de la temporalidad:

la salvación de ese desasosiego por el tiempo en fuga
y del pavor existencial está buscada -imposible saber
si hallada- en la comunicación vehemente con las cosas
(...) en la invasión de la realidad (1962: 204).

Como veremos, es precisamente esta aceptación del ámbito de la realidad el paso decisivo en el desarrollo orgánico de la poesía de Bousño (III.4). Pero antes de examinar su segunda producción, conviene detenerse en la factura literaria de sus primeros libros.

3. Simbolismo y voz poemática en la primera producción de Bousño.

Analizaremos los caracteres literarios de la primera producción poética de Bousño al hilo de dos de las principales notas definitorias de la poeticidad en su obra teórica: la expresividad individual y la metaconceptualidad estética. Creemos que los procedimientos literarios de los poemas de Noche del sentido e Invasión de la realidad que más exactamente corresponden a estos dos conceptos teóricos debían ser la locución poemática y la imagería simbólica. En primer lugar trataremos de la técnica de simbolización de Bousño, procedimiento básico para conseguir una mayor eficacia en la representación de las nociones metalógicas que constituyen no

sólo el fondo último de su concepción teórica de la poesía, sino el objeto principal de la corriente poética más próxima a su creación literaria: la misteriosa poesía simbolista. Comentaremos después el sistema de protagonización literaria, a medio camino entre la vaguedad parabólica del simbolismo y la referencia explícita a un yo literario convertido en núcleo estructurador del texto poético, siguiendo la convicción expresada en la Teoría de la referencia de la poesía a la esfera de la subjetividad. Finalmente, abordaremos este último rasgo de la obra de Bousoño en relación con el contexto literario en que aparece, en buena medida caracterizable por un proyecto poético de signo radicalmente opuesto: la poesía como superación de la inquietud subjetivista en un proceso de "comunicación" social y político.

3.1. La objetivación simbólica.

Como ha mostrado A.Balakian, el simbolismo literario del siglo XIX dejó una peligrosa herencia a la poesía posterior: la focalización de la poesía en los ámbitos más intuitivos de la experiencia, unida a la voluntad de grave espejo universal, de "interprete de la creación", implícita en el paradigma decadentista, colocaba a simbolistas posteriores ante un doble riesgo: por un lado, la proliferación de imágenes y símbolos repetitivos, cercanos a la lexicalización -lo que ha sido llamado con humor el "alfabeto simbolista"-; por otro, el filosofismo o predominio excesivo de una reflexión intelectual abstracta. De no mediar una exitosa recreación literaria -los Four Quartets de T.S.Eliot son buena muestra de ello- el

discurso simbolista se enfrentaba al peligro de fracasar en la consecución de una imagen poética de resonancia universal (A.Balakian 1967: 205-7; J.A.Aguirre 1973: 83-108).

Creemos que es el segundo de los riesgos mencionados el que amenaza principalmente a una poesía de fuerte dimensión intelectual como la de Bousoño. Por ello, el poeta se vio en la necesidad de desarrollar una serie de técnicas expresivas en las que emotividad y razonamiento, intuición poética y reflexión moral, se acompasaran y cuajaran en poema. Ya J.O.Jiménez había reparado en la objetivación de sentimientos y reflexiones como una de las necesidades expresivas primarias de la poesía de Bousoño:

La objetivación se le ofrece a esa razón como el medio más legítimo de devolver plásticamente lo que de otro modo habría sido un puro aluvión reflexivo. De sí mismo, pero también de su época, nace en Bousoño este afán de que el pensamiento poético se ofrezca de eficaz manera objetivado y, desde un ángulo de eficiencia lírica éste es uno de los mayores logros (...) de toda la poesía de su autor (1964: 378-9).⁸

Analizaremos a continuación las que nos parecen principales técnicas de objetivación de la primera etapa poética de Bousoño: la imaginería simbólica y la técnica narrativa de la parábola. Mediante un sistema de representaciones concretas y palpables, ambos procedimientos aportan a esta poesía un aura de vaguedad y misterio a través del cual quiere expresarse eficazmente la precariedad de la existencia humana, evitando todo filosofismo.

En la primera producción de Bousoño es muy frecuente la utilización del repertorio de imágenes que en su pensamiento

literario reciben el nombre de simbolismo de realidad (I.2.3.1). En el intento de representar lo inconceptualizable, las intuiciones mistéricas de la ensoñación simbolista (R.Gullón 1979), Bousoño acude a una simbología diríamos tradicional, fundamentada en elementos naturales: agua, oscuridad-luz, viento, río. Siempre apoyadas en los significados colaterales actualizados en el contexto poemático, estas imágenes funcionan como correlatos visibles de graves intuiciones misteriosas, casi siempre de sentido fúnebre. Así, por ejemplo, en el poema titulado "Meditación primaveral", incluido en Noche del sentido, un "río" silencioso pero interminable que discurre en un oscuro espacio interior:

Y el alma se recoge
y escucha que allá adentro
de sí, pasa despacio
un río de silencio.

Un río de apagados
murmullos y de lento
fluir inacabable...
Y de pronto, a lo lejos,
se dibuja, se borra
la Luz que no veremos.

...Luz remota que un día
preguntaste inquiriendo,
y que al otro, cansado,
quedó fija en tu sueño.

Duerme sin fin, descansa.
Duerme y sueña con esto;

o en "La visita al cementerio", del mismo libro, las ráfagas del "viento", asociadas a "voces" humanas lentamente extinguidas:

...Un viento que es ya frío
mueve las hojas otoñales, cruje
a veces una rama suavemente.
Suenen aún sus voces de la vida,
entristecidas hoy por un momento.
Pronto se apagarán las voces rumorosas
porque el pueblo está cerca. Leve, solo,
el viento, lejos, queda al fin dormido.

Más que insistir en la mecánica simbólica de la representación del tiempo y la muerte a través del simbolismo universal de imágenes como el silencio o la oscuridad (M.G.Tomsich 1971; y cf. II.2.6.3.3), nos gustaría poner de relieve las resonancias machadianas perceptibles en citas anteriores: tanto la utilización de símbolos realistas naturales, como la métrica predominantemente tradicional (J.Siles 1987: 40) con rima asonante y en libre composición estrófica, relacionan claramente Noche del sentido con el Machado simbólico e intimista de Soledades.

Con la vaguedad y etereidad poemáticas que hemos analizado se vincula asimismo un segundo procedimiento simbólico de la primera poesía de Bousoño: la técnica narrativa de la parábola. En una decena de textos de los libros que comentamos -"El apóstol", "Cristo en la noche", "Letanía del ciego", "La visita al cementerio" o "En un amanecer"-, el poeta cede su habitual protagonismo poemático y narrativo a una serie de personajes terceros que bien se constituyen en narradores poemáticos, bien son citados o transcritos por el autor implícito del poema,

relegado a un segundo plano. De esta manera, la intuición metalógica propia de la poesía simbolista se concreta en un pequeño sistema narrativo, "correlato objetivo" suyo que simultáneamente objetiva y difumina la visión poética, al presentarla mediante un símbolo narrativo suyo que conserva una característica aura de vaguedad e indeterminación.⁹ Veámoslo en un poema perteneciente a Noche del sentido: "Cristo en la tarde":

«Yo soy la luz.» Miraba hacia la tarde.
Un polvo gris caía tenue, lento.
Era la vida un soplo, un dulce engaño;
soplo, suspiro, sueño.

Ya su figura por los olivares
se iba desvaneciendo
en soledad. Ni un pájaro existía.
...La tarde iba cediendo.

«Yo soy la luz». Silencio. «Soy... Oídme...»
Espacio. Olivo. Cielo.
«Yo soy la luz». Su voz era un susurro.
El aire, ceniciento.

«Yo soy... yo soy...» La sombra lo envolvía.
Cayó la noche. Se escuchaba el viento.

A diferencia de lo que es habitual en Bousoño, el poema enfoca en primer plano, en una escena neutra y descriptiva, a un tercer personaje, en este caso Jesucristo, cuyo discurso se transcribe.¹⁰ El poema remite a un pasaje evangélico sin duda conocido: una de las declaraciones por parte de Cristo de su divinidad.¹¹ La seguridad y confianza de la autoafirmación del

representante de un Otro Mundo libre de la temporalidad y de la mutación en el relato del Evangelio, se subvierten en el poema de Bousoño, que literalmente somete la declaración divina al tiempo multiplicando su discurso mediante una serie progresiva de repeticiones truncadas: "Yo soy la Luz"; "Yo soy...Oídmе"; "Yo soy... yo soy". La disolución de la confianza del personaje en su realidad, en su metafórica "Luz", se acompaña con el desvanecimiento de la luz solar en el atardecer, nuevo "correlato objetivo" y representación indirecta, convergente con elementos anteriores, de la evanescencia de lo real.

Los procedimientos retóricos utilizados en la descripción del atardecer que enmarca el discurso del personaje insisten en lo mismo: la enumeración, el asíndeton, el encabalgamiento abrupto, a los que se suman la sintaxis entrecortada y paratáctica, así como el predominio de palabras de significado impreciso -"sueño, gris, soplo, tenue, desvanecer, susurro, ceniza, noche" (J.L.Cano 1974: 61-2; J.O.Jiménez 1964: 376)- refuerzan la representación de la realidad en su contradictorio estatuto de presencia y ausencia, de Ser y Nada. Quizá más significativo que todo lo anterior sea la elección de Cristo como personaje central de la pieza, por cuanto que, como es sabido, su figura representa en la Cultura occidental la transcendencia espiritual de la vida humana y la fundamentación metafísica del mundo en un Orden divino. Al utilizar la figura de Cristo como representación de todo lo contrario: la impotencia, la ignorancia, la insignificación, el poema de Bousoño remite a la tradición romántica de especulación descreída con las figuras de la religión cristiana como motivo de expresión de angustia existencial y epistemológica, analizada

por O.Paz a propósito de Hölderlin, Blake, Richter o Nerval (1974 b: 70-8).

En resumen, "Cristo en la tarde" es un buen ejemplo de lo que en la obra teórica de Bousoño se denomina "simbolismo de realidad encadenado" (I.2.3.3.): como hemos tratado de mostrar, los niveles sintáctico, semántico, dispositivo y referencial-intertextual del texto convergen en una noción única, correspondiente a la angustiada raíz de la poesía de Bousoño: la incognoscibilidad de un mundo en descomposición. Sintomáticamente, la mencionada visión central está aludida pero no dicha: el poema adopta la forma genérica neutra de una parábola ambigua, abierta a una polisemia delimitada por la recurrencia de las sugerencias de los diversos elementos constructivos textuales. Este amor a la indeterminación y a la vaguedad es, finalmente, otro de los rasgos característicos de la poesía simbolista, y señaladamente de la que parece haber influido más en Bousoño: las Soledades de Machado.

3.2. El sujeto poemático.

En neto contraste con la objetivación parabólica que acabamos de examinar, analizaremos a continuación el segundo de los rasgos que mencionábamos arriba como estructura enunciativa idónea de la modalidad elegíaca de la poesía de Bousoño y huella característica de la concepción expresiva subjetivista que se sostuvo en la Teoría: la disposición del texto en función de una primera persona enunciadora, sujeto sentimental de una elegía existencialista.

La gran mayoría de los textos de Noche del sentido y de Invasión de la realidad se centran en la repercusión emotiva del conflicto central de la temporalidad en la emotividad de un protagonista individual, desplegada en una variada gama de respuestas emocionales: melancolía, resignación, desesperanza. Este modelo de enunciación poemática culmina en el desarrollo natural de un nutrido sistema de apóstrofes, invocaciones y referencias deícticas mediante las cuales los textos dramatizan las relaciones del protagonista con sus principales puntos de referencia externa: el Ser Supremo que representa el lado oscuro de la Realidad, y el ser amado que estimula a la difícil carrera de la vida. Así, en un fragmento del extenso poema titulado "Decidme", perteneciente a Noche del sentido:

Dime que es cierto mi vivir. Decidme,
ayudadme a pasar por este río,
por este largo río. En esta niebla
helada, hundida, te pregunto
a Ti, Señor, pregunto si existimos.

Y si en la larga noche, donde nadie
se detiene, decidme, si en la larga
noche existe alguien que respira
al otro lado, si del otro lado
alguien respira hondo, si respira
espacio, vida plena, a bocanadas.

Y yo que paso como cualquier otro,
aunque apenas me atrevo a pronunciarlo,
y yo que paso, yo que detenido
quisiera estar, decidme, yo que nada
sé, nada sé de todo esto, yo que toco un libro,
que escribo una palabra lentamente...
(...) / (...)

Quisiera pronunciarte lentamente,
 creerte hondamente luminoso,
 creer en Ti, detrás de la penumbra;
 creer que estás oyendo mis palabras...

Llama primeramente la atención en el texto que nos ocupa su polarización en torno a dos extremos correlativos: su emisor y su destinatario. Querríamos analizar a continuación el continuo señalamiento de una heterogénea serie de elementos poemáticos en la figura del protagonista poemático, notoriamente enfatizado, para establecer esta insistencia como procedimiento literario característico de la primera etapa poética de Bousoño.

Tanto el protagonista poemático como el destinatario del poema citado quedan fuertemente realzados mediante un constante sistema de referencias deícticas que los contraponen: a la repetición paralelística explícita -y en español, pleonástica- del "yo" enunciador del poema, corresponden la referencia personalizada al destinatario, el Ser Supremo, mediante varios verbos imperativos cuyo eje es la exigencia de información mencionada en el título del texto. Un notorio procedimiento retórico, el apóstrofe, vertebró esta polaridad emisor-destinatario en el texto que comentamos. Los apóstrofes a la Divinidad vehiculados en los imperativos coinciden con una segunda serie de "figuras ante el público", implícitas en la repetición del imperativo "decidme", en su común énfasis en la dimensión enunciativa del poema, es decir, en el hecho de que está siendo enunciado por alguien.

El poema mismo, como acto comunicativo mimético o ficticio, se acoge a la modalidad pragmática de la invocación o plegaria (J.Domínguez Caparrós 1981: 106), en la que está nítidamente

implícita una dualidad fundamental: la de orante e Invocado. Finalmente, muy lejos de diluirse en la transcripción de un discurso ajeno, el protagonista poemático insiste en su autoría del discurso mediante una serie de alusiones a su materia verbal misma -"yo (...) que escribo una palabra lentamente"- e incluso a su éxito pragmático: "Quisiera (...) / creer que estás oyendo mis palabras" (U.Oomen 1975: 146-7). En resumen, tanto desde un punto de vista retórico, como desde un punto de vista pragmático, distintos elementos del poema convergen en subrayar la dimensión individual del enfrentamiento del protagonista poético a la Divinidad e incluso a eventuales espectadores de su plegaria.

Puede parecer ocioso analizar un poema desde el punto de vista de su dimensión de expresividad individual, al fin y al cabo, rasgo fundamental de la lírica de nuestro tiempo (II.2.3.1). Si insistimos en este punto es por dos motivos concretos: la conexión de este paradigma expresivo con la teoría poética de Bousoño, y el contraste entre el tratamiento de la subjetividad en su poesía y en otras corrientes literarias de la poesía española de posguerra.

A pesar de la imaginariidad e arreferencialidad de los locutores poemáticos (J.Culler 1975: 242; J.M.Pozuelo Yvancos 1988 b: 220 y ss.), no ignorada por Bousoño (I.1.3.5.1), su concepción expresiva del fenómeno poético, que de manera práctica conduce a un predominio temático de la esfera de la subjetividad individual, puede ser ejemplificada en textos como el que acabamos de comentar por la fuerte presencia explícita de una primera persona en función de sujeto estructurador del poema; ello lleva al desarrollo de un denso sistema de

referencias apostróficas -inscritas incluso en los títulos de los poemas-¹² que nuevamente enfatizan la esfera emisora como elemento fundamental de la expresividad poética.

El subjetivismo de Bousoño chocaba sin embargo con la poesía de vocación colectiva y denuncia política buscada por los escritores sociales, prefigurada por la "rehumanización" literaria de la década de los treinta y ya muy bien perceptible ya en la Antología consultada de Ribes (L. de Luis 1965: 15 y ss.; B.Ciplijauskaité 1966: 383-91; J.O.Jiménez 1972: 15-32; F.Pérez Gutiérrez 1976: 7-19; G.Carnero 1989: 299-336). Algunas de las ideas poéticas expresadas por Bousoño en la breve introducción a sus poemas de aquella antología¹³ se distancian con claridad de la repulsa del intimismo y el subjetivismo en escritores como G.Celaya, V.Crémer o E.de Nora, urgidos por las dolorosas circunstancias históricas a un tipo de escritura de denuncia, solidaridad y crítica (M.García Posada 1979: 22-8; M.Payeras Grau 1986: 52-81). Blas de Otero expresa óptimamente la prevalencia de la actuación social del poeta sobre un esteticismo entonces entendido como minoritarista en su poema "Belleza que yo he visto ¡no te borres nunca!":

Sabed que la belleza, eso que llaman
cielo, mínima flor, Mar amarillo,
ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes
hay que poner los hombres en su sitio (L.de Luis 1965: 155).

A este respecto, nos parece acertada, en lo esencial, la relación establecida por J.M.Castellet entre la poesía de Bousoño y la poética simbolista (1965: 89), dejando a un lado

la explícita y parcialista desaprobación del simbolismo en su polémica antología Veinte años de poesía española (E.Miró 1980: 381; F.Rubio y J.L.Falcó 1980: 68-71; J.O.Jiménez 1983: 33-61; C.Riera 1988: 182-208), en la que el "aislamiento del tiempo histórico" y de la "realidad objetiva" constituían notas muy negativas. Las alusiones de Castellet no pudieron sino ser contestadas por Bousoño (1961 a: 15), quien, como los restantes poetas "subjetivistas" del momento, entendía no obstante participar, de manera tal vez menos directa, en la problemática social de su tiempo (1976: 151-3).

Finalmente, importa subrayar que el tratamiento de la subjetividad en la poesía de Bousoño posee un sentido muy particular. En contraste con el planteamiento literario subjetivo y personalizado que comentamos, en Bousoño apenas se pulsa el registro confesional e intimista, predominante en poetas de posguerra como J.Gil de Biedma, J.A.Goytisolo, A.González o F.Brines. Si estos últimos conciben la lírica como vehículo de introspección y conocimiento de la intimidad, en Bousoño, por el contrario, la problemática existencial subjetiva que fundamenta los poemas se eleva a una dimensión impersonalizada o universal: el yo literario de los poemas de Bousoño no busca caracterizarse como particular, ni conformar una suerte de biografía íntima, sino, contrariamente, convertirse en representación general de lo esencial humano ante el problema de la temporalidad.

En este punto, la poesía de Bousoño se acoge nuevamente a la herencia poética del simbolismo europeo, y a la contención y pudor de la presentación de lo íntimo, de manera muy similar a la establecida por Bousoño mismo a propósito de la poesía del

XIX (I.3.2.3.). Frente al biografismo romántico preconizado por Cernuda, y recogido por determinadas tendencias poéticas de posguerra, Bousoño centra su atención en un dominio subjetivo o interior no exclusivo del poeta como individuo, sino del "yo universal" perseguido por la poesía simbolista (J.A.Aguirre 1973: 69-82). La inconcreción de ese "yo", a pesar de su fuerte sobreimpresión en la estructura expresiva de sus poemas, responde pues a la poética introspectiva e intrasubjetiva del simbolismo.

3.3. Comunicaciones y conocimientos: Bousoño y una querella poética contemporánea.

Puesto que examinamos las concepciones poéticas en liza en la vida literaria española de posguerra, nos parece éste el lugar más oportuno para bosquejar muy brevemente uno de sus episodios, que se ha convertido en lugar común de la historiografía literaria del periodo: la polémica entre los defensores de la poesía como forma de "conocimiento" o como forma de "comunicación".

Mucho papel crítico ha corrido en torno a esta disputa, especialmente si consideramos el reducidísimo número de sus fuentes directas: básicamente una escasa decena de textos breves, salvo error. Por ello, si la "polémica" ha tenido tanta repercusión, ello se debe posiblemente a que la supuesta oposición entre "conocimiento" y "comunicación" poéticos se superponía a un segundo conflicto, mucho más profundo: el debate en torno a la legitimidad de la "poesía social". Nuestra pequeña intervención adoptará el punto de vista del pensamiento

literario de Bousoño, el cual, como se lamentaba recientemente el autor (1990), nunca ha salido demasiado bien interpretado en el curso de la polémica. Expondremos primero muy brevemente las fases de la polémica, y después una serie de puntualizaciones.¹⁴

Entre 1950 y 1965, en los bastante ambiguos términos "conocimiento" y "comunicación" confluyeron una heterogénea serie de posiciones encontradas respecto de la esencia y funciones de la poesía. La fama del término "comunicación" proviene de la extraordinaria influencia de Vicente Aleixandre, que se sirvió de él en una serie de breves textos aforísticos entre 1950 y 1955. Citamos a continuación una de sus formulaciones más claras, recogida del prólogo a la antología Mis poemas mejores (1956):

En todas las etapas de su existir, el poeta se ha hallado convicto de que la poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación. A través de la poesía pasa prístino el latido vital que la ha hecho posible, y en este poder de trasmisión esté quizá el único secreto de la poesía, que, cada vez lo he ido sintiendo más firmemente, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres (1960 II: 539).

"Comunicación" no es en este texto sino una mera metáfora, sin pretensión teórica alguna, de una visión de la poesía como participación estética, de origen últimamente romántico, como ya señaló V.García de la Concha (1987 II: 505). Sin embargo, el término ya había sido empleado años atrás por Gabriel Celaya con un sentido diferente, centrado en la vocación mayoritaria y

colectiva exigida a la poesía por los pioneros de la poética cívica vindicada desde España y por la mayoría de los poetas reunidos en la Antología Consultada de F.Ribes (1952). En un pequeño prólogo a este último libro, Celaya reúne el sentido estético de la "comunicación" de Aleixandre con un segundo sentido social: la poesía es "comunicación" porque es un "modo de hablar" que trasciende al emisor y al mensaje; un "pasar transindividual" que busca el contacto con el "otro", identificado con "desatendidas capas sociales":

La poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas. Pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual, en ese ser del creador y el receptor uno para el otro, en ese contacto y casi cortocircuito de dos hombres que, más allá de cuanto puede explicitarse, vibran a una. El cortocircuito quema y deja en nada la materia verbal (1952: 45).¹⁵

En resumen, la conexión entre la "comunicación" romántica de Aleixandre y el rechazo al esteticismo de la poesía comprometida que despuntaba en aquellos años, llevaron a una rápida identificación de la metáfora aleixandrina con la poesía como "facilitación del medio expresivo" para "una inmensa mayoría" (V.García de la Concha 1987 II: 505), y a la instauración durante el periodo más intenso de la "poesía social" de una suerte de dictadura temática que limitaba la escritura literaria a "«recordatorio» de algo conocido ya de antemano por el poeta y por su público" (P.Rovira 1986: 52).

Una tercera acepción de "comunicación", diferente de las dos que acabamos de exponer, es la defendida por Bousoño en su

Teoría de la expresión poética (1952). "Comunicación" es aquí concepto teórico, no metáfora aforística ni consigna de escuela, que articula, como hemos explicado en II.3., una concepción idealista del fenómeno poético y una convicción logocentrista en la capacidad del texto para presidir con objetividad un proceso semiótico-comunicativo.

Pero a pesar de las inequívocas diferencias expuestas, la identidad nominal de estas tres versiones de la "comunicación" facilitó extraordinariamente la confusión en cuanto los defensores del "conocimiento" poético expusieron sus puntos de vista. Hay, nos parece, dos estadios básicos en la polémica. El primero de ellos corresponde a las críticas de la Teoría de Bousoño por parte de C.Barral (1953) y J.Gil de Biedma (1955), con un punto de intención polémica.¹⁶ En un tajante artículo juvenil, que ha tenido después extraordinaria repercusión, Barral vindicaba la poesía como operación de "conocimiento", básicamente por dos motivos: en primer lugar, el sostenimiento, desde las concepciones poéticas herméticas de los primeros poemas de Metropolitano (1957), de uno de los tópicos centrales de la poesía romántica: el poema como "invención", es decir, reconocimiento y hallazgo simultáneos de un sentido oscuro opuesto al conocimiento científico abstracto-conceptual de las ciencias (M.H.Abrams 1953: 101);¹⁷ y, en segundo lugar, la crítica del concepto de "comunicación" de los poetas sociales, erróneamente metido en el mismo saco que la "comunicación" de Bousoño.¹⁸

Una visión más prudente y amplia de una amplia gama de concepciones literarias -incluida la de Bousoño- fue expuesta muy poco después por J.Gil de Biedma, en un inteligente artículo

que revela gran profundidad de visión. Gil de Biedma aboga finalmente por una concepción plural de la poesía como actividad esencialmente heterogénea:

Bien, si la poesía no es comunicacion, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla. (...) Todas las artes son obra de hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas. (...) La poesía es muchas cosas, y un poema puede consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras (1955: 125).

Diez años después, en el momento de declive de la "poesía social", la definición de poesía como "conocimiento" obtendría nuevamente atención, popularizándose a través de las "poéticas" de C.Rodríguez y J.A.Valente, entre otras menos significativas de entre las incluidas en una nueva antología de F.Ribes (1963). Se trataba ahora de exorcizar los fantasmas de la poesía social más estricta insistiendo en la especificidad literaria del poema, esto es, insistiendo, como se sabe, en su dimensión formal por encima de su dimensión temática o su función social.¹⁹ En realidad, como ha visto A.P.Debicky, los poetas de la "segunda promoción de posguerra" se acogieron hacia estos años a la fórmula de la poesía como "conocimiento" no tanto por una concepción simbolista de la poesía, sino como reacción contra la restricción temática y, en algunos casos, el empobrecimiento literario a que había conducido el predominio de la poética social:

La tendencia a oponerse a los peligros del formalismo vacuo mediante la acentuación del contenido y el mensaje condujeron a los escritores de este periodo a exagerar la distancia entre forma y contenido y a ignorar el hecho de que el segundo sólo existe a través de la primera. Aunque esto era fruto de razones muy entendibles, la visión general de la literatura y de la historia literaria se resintió de una extremada unilateralidad que ponía en peligro los impulsos creadores y renovadores que podían darse en el campo del lenguaje poético (1982: 20-1).

El descrédito con que en general se recuerda hoy la simplificación comunicativa de la "poesía social" menos feliz, la mayoritaria inclinación de buena parte de los creadores actuales hacia la concepción de la poesía como "conocimiento",²⁰ unido al recuerdo de la oposición explícita por parte de los influyentes C.Barral y J.Gil de Biedma a la "comunicación" de Bousoño, pudieran tal vez haber contribuido a un incorrecto entendimiento de la posición de este último en la discusión cuyas líneas generales hemos trazado, incluso a pesar de algunas conciliadoras y oportunas revisiones actuales del debate (L.García Montero 1990). Nos gustaría pues exponer tres breves puntualizaciones que quieren situar en una dimensión justa el pensamiento literario de Bousoño con relación a la polémica que nos ocupa.

La primera de ellas se refiere a la distancia que separa el complejo concepto de "comunicación" en Bousoño, de otros valores coetáneos del término. Consecuentemente, no nos parece exacto decir que el concepto de Bousoño proceda de los aforismos

de Aleixandre (C.Riera 1988: 153), ni puede asociarse la "comunicación" de los poetas sociales al concepto expuesto en la Teoría, ni responde a la realidad hablar de la "influencia" de las ideas literarias de los defensores del "conocimiento" (J.L.García Martín 1986) en la evolución teórica de Bousoño sin antes dejar sentado la patente distancia de intenciones, posiciones intelectuales e incluso géneros comunicativos, entre los textos que concurren en la "polémica".

En segundo lugar, conviene advertir que, paradójicamente, nada hay más próximo a la concepciones poéticas de "conocimiento" que la propia poesía de Bousoño, famoso por su defensa teórica de la "comunicación". Asimilada al bando de la "comunicación" tal vez por las difundidas críticas de C.Barral, la poesía de Bousoño resulta mucho más próxima al "conocimiento" poético en virtud de su tendencia a la representación de nociones en el límite de lo decible, como quiere la tradición literaria simbolista.

Finalmente, y con ello terminamos, la propia teoría de Bousoño resulta tan cognoscitiva como comunicativa: cognoscitiva en su asunción del poema como representación de experiencias en el límite del lenguaje; "comunicativa" por su cerrada defensa de la experiencia estética como resultado de un proceso semiótico.

En este sentido, la principal diferencia del pensamiento teórico de Bousoño respecto de declaraciones de la índole cognoscitiva de la poesía por parte de poetas más jóvenes consiste en su insistencia en la objetividad semiótica del proceso poético. Aparte de este punto, poco o nada distingue, en lo esencial, el pensamiento de Bousoño de los apuntes ensayísticos con que se ha defendido el "conocimiento" poético

tanto durante la "polémica" como más recientemente, aunque siempre con matices inevitable e irresumiblemente diversos. Véase por ejemplo el razonamiento en favor del "conocimiento" de J.A.Valente, en el que se retoma un léxico de origen croceano que debería ser familiar para cualquier lector atento de Bousoño:

la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz (1963: 156)

Exceptuando lo que atañe al léxico, idéntica concepción romántico-simbolista, de predominante perspectiva estética, aparece en declaraciones de poetas más jóvenes, en línea convergente con la "metaconceptualidad" estética de Bousoño (II.2.5.2.). Así, P.Gimferrer, citando a Valente, describe el punto de despegue de su poesía como el

área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible (...) [en] una tarea de conocimiento por la palabra, conocimiento que, aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema (1982: 180);

mientras que J.Siles, concibe el "conocimiento" o "presentimiento" de la poesía, de manera cercanísima a Bousoño, como el efecto transracional de una imagen:

Como si las palabras, por su roce o enfrentamiento, produjesen chispas, y estas chispas constituyeran una nueva significación, única en cada uno de los casos, y que sería, en último término, la emoción estética surgida de la semántica poética (1982: 205).

4. Segunda producción: de Oda en la ceniza a Metáfora del desafuero (1967-1989).

Estudiaremos a continuación la segunda etapa de la producción poética de Bousoño, en opinión de la mayoría de sus comentadores la más valiosa y original. Aunque el conflicto existencial de la temporalidad sigue ocupando un lugar central en el mundo poético de Bousoño, la escritura de Oda en la ceniza (1967), Las monedas contra la losa (1973), y, tras un largo paréntesis creativo, Metáfora del desafuero (1989) ha sufrido una profunda transformación, cuyo rasgo central ha sido definido como un giro irracionalista en relación con la renovación experimental de la poesía española de la década de los setenta.

El sentido profundo de esta renovación literaria responde, nos parece, a la exacerbación del conflicto ético-existencial de la conciencia de la temporalidad, que conduce ahora a un desbordamiento de los cauces expresivos utilizados en libros anteriores. Se diría que la violencia del dolor de vivir en el tiempo se ha redoblado, y sólo puede expresarse mediante una estridente distorsión experimentalista de los modelos literarios más tradicionales de su poesía anterior. Véase como ejemplo la apertura del poema que da título a Oda en la ceniza:

Una vez más. Las olas, los sucesos,
la menuda porfía que horada
la granítica realidad, el inmóvil
bloque donde los tiempos
giran como un águila
aciaga.

Cada minuto el mundo es otro,
otra la muerte,
otro el desdén, la diurna aparición del entusiasmo,
el radical sentido.

Perdemos suelo,
firme contacto, asidero de sombras. Dame
la mano, álzame, tocaría
acaso la sublime
agarradera sin ceniza, la elevada
roca, el alto asiento
del resplandor, la puerta que no gira
ni se abre, ni cierra, el último
fundamento del agua, de la sed, de los aires
diáfanos,
del barro mísero donde el ardor se quema...

A pesar de la evidente continuidad temática -la aniquiladora experiencia del tiempo- es evidente un giro radical en la técnica expresiva de Bousoño, que parece desbordado por su materia: la contradicción lógica entre Ser y Nada clásicamente expresada en libros anteriores ha sido interiorizada o absorbida por la dicción poética, que, en lugar de enunciar contenidamente el desgarró de la sucesividad, la representa simbólicamente ella misma (A.D. Amusco 1982: 39; M.P. Palomo 1988: 86).

Así, frente al mesurado tono elegíaco de libros anteriores, la musicalidad y métrica clásicas han sido sustituidos por largas acumulaciones de versos libres, que no prescinden del prosaísmo ni de la arritmia; en contraste con la vaguedad

simbolista de parábolas, correlaciones y símbolos de Noche del sentido, Bousoño utiliza con profusión ahora un léxico perteneciente a un registro "elevado" de lenguaje, así como un tipo de composición fuertemente retórica que se sirve de toda la gama de figuras de la recurrencia, desde el paralelismo hasta el pleonismo, pasando por la repetición y la anáfora.

En el texto que nos ocupa, el desarrollo amplificatorio del poema tiene una obvia función simbólica: enumeraciones y encabalgamientos subrayan formalmente el irrefrenable transcurrir del tiempo y sus extenuantes y proteicas transformaciones, tema obsesivo del discurso. El propio texto se encarga de proporcionar la clave interpretativa de su diseño: el "Perdemos suelo" aplicable simultáneamente a sus planos sintáctico-dispositivo y semántico:

...Dame la mano
 tú que como yo mismo
 ansías lo que ignoras y tiene lo que acaso no sabes,
 dame la mano hacia la inmensa flor que gira en la
 felicidad,
 dame la mano hacia la felicidad olorosa que embriaga,
 dame la mano y no me dejes caer
 como tú mismo,
 como yo mismo,
 en el hueco atroz de las sombras.

Bousoño ya había explicado la función simbólica rectora de esta mutación expresiva en su Ensayo de autocrítica (1976), lúcido texto explicativo del conjunto de su creación poética en el marco de la poesía española de posguerra, que no ha podido sino influir decisivamente en la inmensa mayoría de sus

comentadores.²¹ Definía allí Bousoño su nuevo estilo con estas palabras:

Lo que yo buscaba era, pues, aquellas ideas o expresiones susceptibles de proporcionar al lector un incesante deslumbramiento semejante al que yo sentía ante el mundo, que, gloriosamente, en aquel mismo instante, en vez de nadificarse, como sería de esperar, sorprendentemente se rehacía, desplegando su seducción frente a mí . (...) Mi estilo como tal aspiraba no sólo a cantar, sino a ser (...) una «primavera de la muerte»; o de otro modo: mi estilo aspiraba a constituirse en símbolo de esta última concepción (1976: 186).

Una de las manifestaciones centrales de esta explícita vocación de símbolo de la última poesía de Bousoño es una nueva atención al lenguaje (R.M.Pereda 1974). La escritura de Bousoño tiende a una opacidad semántica muy peculiar, basada en las mismas superposiciones arreferenciales que están siendo objeto de estudio hacia las mismas fechas en sus ensayos sobre el irracionalismo simbolista. Lenguaje poético y discurso poemático pierden pues su transparente referencialidad realista, y prodigan todo tipo de superposiciones, metáforas e imágenes contradictorias o paradoxales: "la puerta que no gira ni se abre", "la inmensa flor que gira en la felicidad". No obstante, conviene asentar desde ahora que esta imaginería de Bousoño, ininteligible quizá en una consideración aislada, es siempre interpretable en el marco de la unidad textual en que se produce: a pesar de que Bousoño es un poeta difícil que suele necesitar una atenta relectura, su poesía no llega nunca a un

hermetismo total, y sigue siempre un eje conductor subterráneo más o menos disimulado (J.O.Jiménez 1972: 260; F.Brines 1977: 245).²²

La angustia existencialista, fruto del esfuerzo ético e intelectual de asumir un inverosímil e inaceptable "ser para la muerte", se fusiona en la segunda etapa poética de Bousoño con una revisión desgarrada del problema de la consciencia y los lenguajes de aprehensión del mundo. Nos parece, y éste será el hilo conductor de nuestra exposición, que la importancia del lenguaje en esta segunda etapa de Bousoño no se reduce simplemente a una revalorización de la dimensión formalista o verbalista del texto poético, sino que testimonia una fuerte inquietud epistemológica, en virtud de la cual los instrumentos de conocimiento -razón, consciencia, lenguaje, e incluso poesía misma- enfocados en primer plano, se convierten en vehículo expresivo del conflicto existencial de la temporalidad que guía su poesía desde su comienzo. Nos adherimos plenamente pues a la interpretación avanzada por G.Carnero, que calificó en su día el poemario Las monedas contra la losa como un manifiesto poético acerca del "significado del significado". Según Carnero, el libro avanza silogísticamente hasta desembocar en su núcleo vertebral: la desesperanza humana

como resultado de la falta de confianza en el papel de la razón para resolver las interrogaciones que plantea la existencia (...) [La] interrogación sobre el "significado" de la existencia es, en el fondo, banal (Bousoño la llama charada), y su respuesta no importa; importa el estar haciéndosela mientras la existencia se desgasta en ese preguntar sobre sí misma (1973).

Para comprender la novedad de este planteamiento epistemológico de la poesía de Bousoño, así como su diferencia respecto del intelectualismo ya presente en su primera poesía, hay que volver los ojos hacia Invasión de la realidad, libro poético decisivo en la evolución literaria de nuestro autor (J.Siles 1987: 40). Aunque a primera vista el título sugiera lo contrario, la aceptación de la realidad no ha terminado con el escepticismo intelectual del poeta ni con su duda metafísica sobre la esencia última del mundo fenoménico. Inversamente -y como el solo término "invasión" debería ya apuntar-, la aceptación de la realidad en este libro trae como consecuencia la inverosimilitud no ya del mundo real aceptado, sino de los instrumentos de conocimiento que lo presentan. La "invasión de la realidad" supone, pues, la recuperación del sospechoso mundo de Noche del sentido; pero sólo a condición de desplazar la duda desde la realidad percibida, a los medios con que se percibe: el enigma de la realidad se inscribe menos en el mundo que en los ojos del poeta. Una evolución paralela es también perceptible hacia las mismas fechas en la obra de poetas como J.Hierro - cuyo Libro de las alucinaciones (1963) ha sido interpretado en función de la pérdida del criterio de distinción entre lo real y lo fantasmal (D.Cañas 1986: 47-59)- o en determinadas zonas de la poesía de G.Celaya a partir de Lírica de cámara (1969). Escribe éste último:

Lo que llamamos «personalidad» -y no digamos individualidad o subjetividad- es una fantasmagoría sin sentido último. (...) Pues nuestras fabulaciones, personalidades, ideas o culturas históricas no

responden a nada real. Quizá sólo el conflicto entre lo que llamamos el mundo exterior y el Ello, entendido éste como el mundo de las pulsiones e instintos impersonales que nos relacionan con la materia inorgánica, pueda explicar nuestras absurdas construcciones psíquico-ideológicas. Pero a fin de cuentas no tiene importancia. Siempre viviremos gobernados por algo que escapa a nuestra conciencia (1980: 30).

Veámoslo en "Decurso de la vida", poema que abre Las monedas contra la losa. No es éste el único texto donde Bousoño utilice el ámbito del lenguaje como metáfora de la existencia - véanse poemas de Oda en la ceniza como "Salvación en la palabra" o "El mundo: palabras"- pero sí el lugar donde, de manera más clara, mundo y lenguaje están metafóricamente unidos como dos versiones de un idéntico enigma indescifrable:

¿Desde dónde nos hablas, prorrumpes hacia tí, pronuncias
 tu relación secreta, tu oscuro
 relato hacia la sombra? ¿Desde dónde
 narras tu ser hacia la oscuridad,
 raspas el paredón de la ignominia
 verbal, excavas
 tu penuria, te estrechas, te dilatas,
 te asombras, te dilatas, te extremas,
 desde qué ruina te haces,
 reconstruyes el penoso decir, alargas una mano
 para alcanzar la sílaba penúltima, la resbaladiza noción,
 y vuelves a empezar otra vez la difícil palabra,
 casi completa ya, borrosa ya de nuevo
 por su principio inerme, expuesto al hielo, al fuego, al
 exterminio,
 cuya primera letra palidece y se anubla en la intemperie
 suave de toda privación,

y luego la palidez se propaga como una onda leve de
 descalificación atenuada,
 algo como una tentación de no ser avanzando despacio por
 el vocablo entero,
 hechizado, extinguido?
 Y comienzas de nuevo, sin embargo, con terquedad
 insólita,
 una vez y otra vez
 el tejido sonoro, la trama,
 la entrecortada relación, el interminable relato,
 en el entresueño de tu decir,
 hasta que la palabra empezada y tejida y casi dicha ya,
 la palabra porfiada y querida,
 da marcha trás de pronto hacia su origen puro,
 velozmente, hacia un cero semántico,
 y transpasa la línea del silencio polar,
 y empieza a ser negativamente, con poder misterioso,
 hacia abajo, más allá de la no significación,
 desdiciéndose allí enteramente y volviéndose del revés,
 insubordinada, encrespada, en plena rebelión,
 y allí se realiza colérica, al fin, en su horrisona
 realidad verdadera,
 como un inacabable trueno de sombra,
 allende lo vivido.

Como es patente, en el texto se propone gradual y
 repetidamente una equivalencia sistemática entre el misterio del
 lenguaje y el de la vida, en tanto que discursos aparentemente
 significativos pero en último término inmersos en una
 impenetrable oscuridad: sus respectivos orígenes se ignoran (vv.
 1-8) y ambos se realizan brumosa y entrecortadamente -la
 "primera letra palidece" (v. 15) como una "tentación del no ser
 avanzando despacio (v. 17)"- obligando a recomenzar
 balbuceantemente la dicción, que se revela finalmente imposible.

La palabra entresonada se desvanece, se invierte "desdiciéndose" (v. 31), y muestra finalmente su rostro, su significado:

un inacabable trueno de sombra
allende lo vivido.

En otras palabras, el problema de la finitud de la vida se comprende a través de la imagen del lenguaje, entendido como instrumento cognoscitivo insuficiente. El sentido de la vida equivale a una palabra cuyo significado no existe, puesto que no puede ser otro que la inconcebible e inaceptable extinción final. Más aún: son el lenguaje o similares instrumentos de aprehensión del mundo fenoménico quienes conducen, en su irrisoria búsqueda de sentido, a la insignificación final de la vida, porque el enigma que intentan desvelar es inherente a su propia naturaleza: es su naturaleza. La palabra, representación óptima de la consciencia, es así simultáneamente salvación y condena: posibilita la experiencia y el conocimiento, pero instituye el tiempo, que las aniquila. Como escribe Bousoño en "Salvación de la palabra (El poema)", el lenguaje no puede revelar el misterio de la condición humana, puesto que lo constituye:

Dejad que la palabra haga su presa lóbrega
se encarnice en la horrenda miseria
primaverál, hoce el destino, cual negra teología
corrupta.

Súbitas, algunas formas mortales,
dentro del soplo de aire
permanente e invicto.
La palabra del hombre, honradamente

pronunciada, es hermosa, aunque oscura,
es clara, aunque aprisione
el terror venidero.

La palabra es entonces "cual una estrella fija entre las sombras"; pero su inmovilidad es precisamente el principio de la temporalidad, del movimiento.²³ Por ello, la única salvación posible resulta incompatible con las palabras: es la inconsciencia, el "no ser" o "no yo" de "En el centro del alma" de Oda en la ceniza:

Allí, donde no canta
nada, donde nada gorgoea, pues que todo
es silencio y es cántico, y silbido
y retenido ruiñeñor y urna
de la mañana que no pasa, inmóvil,
cristalina, encerrada.

Allí donde no sufres,
ni acongojado te delatas, donde
quieto te asumes,
(...) / (...)
inmortal de un instante,
trueno de ser, aurora de ti mismo,
principio de ti mismo, allí
(...) / (...)
donde arrecia el milagro,
la salvación más pura.

Pero imposible. Señalemos para terminar que, con un patetismo ya presente en su primera producción poética, Bousoño subraya que esta búsqueda de significado de la vida es simultáneamente irrisoria e insustituible: irrisoria porque está

abocada al fracaso, y la cifra de la experiencia no podrá nunca pronunciarse; insustituible, porque esa tentativa intelectual siempre abortada es precisamente lo que constituye al ser humano como tal. Al final de este desesperanzado y demoledor análisis, lo único que se sustenta, como ha escrito F.Brines, es el dolor como esencia y significado únicos de toda experiencia:

La indagación del sentido de la vida partirá ahora, una y otra vez, del sentimiento humano más intenso y veraz: el sufrimiento. La perdurabilidad queda, cada vez más, reducida a la mezquina realidad de la propia vida, con menores engaños, y desde el sufrimiento (aquello que la define más valiosamente) se llega al único conocimiento posible: la insignificación de la vida (1977: 242).²⁴

5. Analogía e ironía en la segunda producción de Bousoño.

La agudización del conflicto vital, focalizado en la contradicción de la conciencia y del conocimiento, genera dos tipos básicos de respuesta por parte de Bousoño, que pueden encabezar la descripción de los principales rasgos literarios de sus últimos libros: la analogía y la ironía.

En lo que concierne a la ironía, la segunda poesía de Bousoño se singulariza por una desgarrada crítica escéptica y burlona de la búsqueda de significado de la vida y de la patética insuficiencia de los instrumentos de conocimiento, incapaces de resolver el enigma del mundo o de localizar el pasaje mítico que lleva al Otro Lado de la realidad. Desde el punto de vista de la mortalidad, ningún discurso es capaz de dar cuenta apropiadamente del sentido de la vida: como escribía

G.Carnero en una cita anterior, el curso de la existencia se desgasta lamentablemente en una inquisición inútil, y por lo tanto, tragicómica. La ironía de Bousoño buscará traducir la esencia contradictoria de la vida mediante una serie de procedimientos perceptibles en una multiplicidad de perspectivas: desde el plano sintágmático de la paradoja, el oxímoron o la superposición grotesca, hasta los artificios narrativos de la locución o protagonización poemática y las relaciones intertextuales de la parodia.

En segundo lugar, la demoledora autocrítica de la razón y la trágica burla de la consciencia conduce la poesía de Bousoño a explorar como alternativa literaria un tipo de pensamiento mítico, inmediatamente traducido en el recurso al irracionalismo y a las correspondencias simbólicas. La analogía simbolista es claramente perceptible en dos dimensiones de la poesía de Bousoño: por un lado, en la adopción de una serie de mecanismos de pensamiento alógico, hondamente enraizados en la estructura psicológica humana, como quería la Teoría de la expresión poética, que conducen los poemas de Bousoño hacia el mito como único camino de salida hacia el Otro Lado de la realidad; por otro, en el desarrollo de un sistema imaginístico simbólico, basado en correspondencias analógicas arreferenciales, en las que se vehicula la citada concepción mítico-irracionalista del mundo.

La suma de procedimientos que englobamos bajo las denominaciones de analogía e ironía -una manera diferente de aludir a la "primavera de la muerte" de que habla Bousoño- permiten entroncar su poesía con los principios expresivos fundamentales de la poesía de la modernidad, escindida, como

escribe O.Paz, entre el recurso a asociaciones analógicas simbólicas como respuesta al incurable hiperdesarrollo racionalista de nuestro tiempo; y el insustituible racionalismo con que el pensamiento intelectual traza sus límites, alimentándose casi cínicamente de sus propios despojos:

La imagen poética configura una realidad rival de la visión del revolucionario y de la del religioso. La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia dentro de la analogía (1974 b: 84).²⁵

5.1. Ironía, paradoja y parodia.

La desolada mirada sobre la realidad desplegada en la poesía de Bousoño desemboca, en su segunda producción poética, en un escepticismo burlón, un trágico sarcasmo (I.Emiliozzi 1991: 33), que genera una heterogénea serie de procedimientos de antítesis y contraste que podemos agrupar bajo la denominación de ironía. La paradoja existencial del "ser hacia la nada", así como la desconfianza en los instrumentos epistemológicos que aprehenden un mundo aceptado pero incognoscible, generan una fuerte tensión en diferentes planos del discurso poético que tiende a representar -simbolizar- las irreductibles contradicciones en que se desenvuelve la vida humana. Examinaremos tres de estos procedimientos, muy a menudo entrelazados en cada poema: paradoja y oxímoron, locución o

protagonización poemática, y parodia e ironía como clave genérica de la poesía de Bousoño.

Desde un punto de vista sintagmático, ya ha sido repetidamente señalada la importancia de la paradoja como privilegiado instrumento de dicción de la contradicción latente en la concepción existencial de Bousoño. J.O.Jiménez (1972), mayoritariamente seguido luego por otros analistas (S.Fortuño Lloréns 1982; I.Emiliozzi 1991), fue el primero en englobar bajo la denominación de paradoja una heterogénea serie de procedimientos de contraste que cifran la latente tensión irresoluble de su poesía: una conciencia despertada para asistir a su proceso de desintegración, y frenéticamente entregada a la búsqueda de una Realidad Oculta por definición inencontrable.

La técnica de la superposición grotesca aparece en varios planos discursivos, conformando en su interacción el tono paradójico de la poesía de Bousoño. Así, según J.O.Jiménez, la fortísima elaboración retórica de la materia poemática mediante recurrencias, figuras ante el público, hipérboles y pleonasmos, así como la utilización de un léxico culto y elevado -"hondo mar humano", "oleaje mísero", "terrible ola embrutecida", "verde mar humano", "inmensa ola" (1972: 265) contrasta con la materia elegíaca de Bousoño, en una novedosa forma híbrida de celebración y canto trágico:

el tempo permite al aliento alzarse, encrespase, erguirse, logrando en fin ese acento levantado de oda al cual corresponde, como materia, una visión de sequedad y vacío, recogida en el símbolo de la ceniza. Se trataría así de una genérica paradoja tonal, en tanto que ese tono, entusiasta o grandioso, sirve

irónicamente de expresión a un sentimiento trágico o desolado (1972: 271-2).

Asimismo, y frente a la simbología de estirpe machadiana utilizada en la primera producción del poeta (III.3.1), la técnica expresiva de la contradicción o figuras afines como el oxímoron presiden el tratamiento de nociones metalógicas "decadentistas" -el No ser, la Nada, la Realidad Oculta- a que tiende la indagación misteriosa de Bousoño. Véase un buen ejemplo en unos pasajes de "Sensación de la nada", perteneciente a Oda en la ceniza:

Tiene, después de todo, algo de dulce
caer tan bajo: en la pureza
metafísica, en la luz
sublime de la nada.
En el vacío cúbico, en el número
de fuego. Es la hoguera
que arde inanidad. En el centro
no sopla viento alguno. Es fuego
puro, nada pura...
(...) / (...)
... Como la noche
que nunca
amaneciese.

Finalmente, Jiménez distingue, entre otros, un contraste de intención irónica en la disposición interna de los poemas en Oda en la ceniza, libro en el que, tras la esperanza depositada por el poeta en una serie de salvaciones y esperanzas parciales -amor, solidaridad humana, poesía- en textos como "En el centro del alma" o "A un poeta sereno", se concluye con la negación

final de toda esperanza en el texto que cierra el libro, "Precio de la verdad" (1972: 248).²⁶

Además de las mencionadas, es posible encontrar, a nuestro parecer, otros tipos de superposiciones oximorónicas, paradójicas o grotescas. Así, en el citado "Precio de la verdad", uno de los poemas más celebrados de Bousoño, la intención ética de encontrar una moral personal, fuera de las éticas falsas propuestas por la sociedad (C.Bousoño 1984 b) se expresa asimismo mediante una nueva paradoja: el peregrinaje mítico en busca de la verdad -la asunción ética de la propia vida- tiene un insoportable precio que no podrá pagarse. La verdad anhelada se encuentra allí donde no es posible la vida:

En el desván antiguo de raída memoria
detrás de la cuchara de palo con carcoma,
tras el vestuario viejo ha de encontrarse, o junto al
muro
desconchado, en el polvo
de siglos. Ha de encontrarse acaso más allá del pálido
gesto de una mano
vieja de algún mendigo, o en la ruina del alma
cuando ha cesado todo.

No obstante, es obligado un largo compromiso de búsqueda, retóricamente amplificada en el cuerpo central del poema, culminado -única solución posible- en lo que en la terminología de Bousoño se denominaría posiblemente una "ruptura de sistema" (TEP I: 492-546): el "precio de la verdad" no puede nunca pagarse porque la veracidad es una "no-adquisición": un robo. Es necesario finalmente, escribe Bousoño,

...Haber respondido con valor o temeridad
 al silencio
 o a la pregunta postrera, y haberse allí percatado y
 rehecho.

Es necesario haberse entendido con la malhechora verdad
 que nos asalta en plena noche y nos desvela de pronto y
 nos roba
 hasta el último céntimo. Haber mendigado después largos
 días
 por los barrios más bajos de uno mismo, sin esperanza de
 recuperar lo perdido,
 y al fin, desposeídos, haber continuado el camino
 sincero y entrado en la noche absoluta con valor
 todavía.

Enumeremos finalmente otra serie de procedimientos
 literarios en torno a la contradicción o el contraste,
 hermanados en una idéntica tonalidad patética y grotesca. Así,
 la rapidísima enumeración de una serie arbitraria de acciones,
 en brevísimos versos esticomíticos, en el poema titulado
 "Biografía", que se autoanula en la similitud de su final:

Nació.
 Salió.
 Se capacitó.
 (...) / (...)
 recapacitó.
 Marchó. Regresó.
 Sopló
 y desapareció;

los grotescos juegos de palabras, como en la "Meditación de
 postrimerías" titulada "Más allá de esta rosa":

Una rosa se yergue.
 Tú meditas. Se hincha
 la realidad, y se abre, se recoge, se cierra.
 Cuanto miras, entierras. Oh pompa
 fúnebre...;

o las paronomasias y rimas forzadas, como sucede en la versión simbólica moderna del clásico Ubi sunt? manriqueño, titulado "Dónde":

Dónde el latido, el virgen miedo,
 la tempestuosa semilla
 que se abrirá mañana...
 (...) / (...)
 dónde tú, vivo, muerto, hecho, dicho,
 nicho
 ya.

Es sin embargo en la peculiar técnica de locución poemática de muchos de estos textos donde más evidentemente se percibe el desgarramiento existencial en la raíz de la última poesía de Bousño, y la insostenible tensión que origina su actividad poética. En contraste con la enunciación sosegada de su primera producción, típicamente impersonalizada y objetiva (III.3.2), encontramos ahora un protagonista poemático que ha perdido la razón ante la contradicción insoportable de ser y tiempo. El desgarramiento interno provocado por el conflicto se vehicula a través de uno de los procedimientos clásicos de dicción indirecta: la ironía. La técnica, apuntada ya en poemas de Invasión de la realidad como "Confesión de un hijo de este siglo" o "Hablando de la vida y carta", se desarrolla plenamente

en poemas versolibristas de la segunda etapa: "El mundo está bien hecho", "Divagación en la ciudad", "La prueba", "La feria", "El equilibrista" o "Felipe II y los gusanos".

Según la definición tradicional, la ironía consiste en enunciar un discurso de sentido opuesto a lo que se quiere verdaderamente decir (H.Lausberg 1960: c. 582-5). En la poesía de Bousoño, la ironía se manifiesta principalmente mediante un discurso aparentemente incoherente, cuyo único sentido se encuentra en el desgarramiento de una voz poemática enloquecida, incapaz de asumir de manera consciente el "precio de la verdad": existir en el tiempo hacia la Nada. Analizaremos el procedimiento con el poema "Divagación en la ciudad", incluido en Oda en la ceniza, en el que esta técnica, que sólo aparece implícita en otros textos, se autorrevela en los versos finales, obligando a una interpretación congruente.

Quisiera hablar tranquilamente. Ha llegado el momento
de la serenidad, en que es posible
hablar, decir algo recóndito y oscuro
como en la niebla o en la soledad o en la sombra. Un
susurro
en la voz basta a veces,
a veces la penumbra de una palabra basta,
a veces escuchamos un sonido
crujir, un paso remoto que se aleja
vacilando en el bosque. Un buque parte a veces y en las
aguas
algo creemos ver, insolito, es un brillo
que algo nos dice, un más allá, una dicha
veloz que repentinamente se extingue. No sé, una burbuja
que acaso significa, como si viniera a nosotros
respirada por alguien, detrás de la tiniebla.
Así hablaría en el cansancio. Pero esta tarde

he creído ver algo. Yo recuerdo
 de niño, he pasado de niño muchas veces
 horas y horas contemplando una piedra,
 y yo siempre veía cosas nuevas en ella,
 montañas diminutas, enormes valles desolados,
 y al mirar esperaba.
 Esperaba el milagro.
 Ya lo sabéis. ¡Qué cosa!
 esperaba el milagro, estaba un poco tonto, un poco
 alegre,
 un poco esperanzado,
 lo mismo, sí, que ahora.

Pasan gentes veloces por la calle,
 una calle cualquiera, no lo dudo, una calle
 en donde nada ocurre. ¿Qué esperar, por qué miro?
 Pasan gentes alegres,
 a veces con sombreros de colores,
 a veces con sombreros de otras cosas,
 quizá penas, espinas.
 Pero pasan alegres,
 con enormes sombreros de alegría,
 vestidos con vestidos, con trajes de payasos, con caras
 de azucena,
 con caras menestrales o ya menesterosas de suspiros,
 porque a veces
 es difícil andar con tanta gente,
 tantas palomas sucias, tantos ríos
 que van a dar al mar. Difícil, lo comprendo.
 Siempre lo he dicho así. No sé qué pasa,
 no sé qué ocurre en mí ni por qué hablo
 de todas estas cosas.
 De pronto estoy más serio, casi triste,
 casi necesitado de acariciar a un perro, a una persona,
 a un burrito peludo, a un titerero.
 Ya veis a qué conduce el estar triste
 en una tarde rosa, en una calle
 cualquiera, un cualquier día.

Empieza uno a pensar
 así, como si fuese
 todo importante y fiel, y solidario
 con la necesidad de no ahogarse
 en un vaso de vino o de amargura.
 De ser siempre en el mundo,
 de decir su quimera a cualquier hombre,
 de gritar a los astros que hay aquí, sí, en la tierra,
 hombres que valen un imperio,
 imperios que hacen agua,
 agua que no se bebe porque está prohibido,
 y que es bonito
 salir a la terraza cualquier día
 y gritar a los astros que el mundo está bien hecho, y que
 he bebido.

A la esperable incertidumbre por parte del receptor en el curso de una primera lectura, debe suceder hacia el final del poema la súbita compresión del estado del protagonista poemático y del continuado sentido oblicuo de todo lo dicho anteriormente. El aparentemente cómico discurso del protagonista descubre una insospechada dimensión muy seria en sus líneas finales, al revelar que se trata del soliloquio de un protagonista en estado de embriaguez, propuesto como imagen simbólica, en absoluto disparatada, de la condición humana.

Siguiendo el estereotipo de la locuacidad del borracho, también el personaje poemático de "Divagación..." quiere "hablar tranquilamente", aunque sea de manera irregular o balbuceante (v. 1-10). Esta es la clave oculta del tono coloquial adoptado en el poema, plagado de irregularidades sintácticas e incorrecciones lingüísticas -"Yo recuerdo de niño, / he pasado de niño " (vv. 16-7); "Esperaba el milagro, estaba un poco

tonto, un poco alegre" (v. 24)-; de fórmulas de duda ~"No sé" (v.12); "No sé qué pasa, / no sé qué ocurre en mí ni porque hablo / de todas estas cosas" (vv. 42-44); y de referencias a los receptores, a sí mismo, y al desarrollo mismo de su discurso ~"Siempre lo he dicho así" (v. 42), "Ya lo sabéis. ¡Qué cosa!" (v. 23); "¿Qué esperar, por qué miro?" (v.29); "Difícil, lo comprendo" (v. 48).

Estas dificultades lingüísticas del protagonista, que no sabe o no puede decir aquéllo que ha atisbado o "creído ver" (vv. 15-6), se superponen al caótico marco ciudadano en que se desarrolla su meditación: una abigarrada y heteróclita ciudad de "sombreros", "trajes de payaso", "palomas sucias", "perros", "burritos", "personas" y "titereros" (vv. 27-50). El texto consiste efectivamente en una "divagación" sin orden ni concierto, tanto subjetiva como objetivamente, en busca de un sentido que no termina de aparecer, por mucho que se le busque. Este sentido esperado, entrevisto, creído, y finalmente negado, no sería sino el "milagro" "de ser siempre en el mundo" (v. 56), aspiración a la que no es posible ni entregarse ni tampoco renunciar. El compromiso sintético de esta tensión no puede ser sino el delirio de un borracho, que se entrega irónicamente a sus fantasías, y dice

que es bonito
salir a la terraza cualquier día
y gritar a los astros que el mundo está bien hecho, y que
he bebido.

A pesar de su aire de incongruencia, tanto "Divagación en la ciudad" como otros textos similares, encubren un significado

perfectamente inteligible desde la perspectiva oblicua que examinamos. No se trata tan sólo, por tanto, de que el aparente sinsentido poemático remede verbalmente el sinsentido del mundo -poco mérito habría en tal cosa- sino de que la enunciación irónica del poema representa o simboliza, tal como sosteníamos arriba, la impotencia epistemológica del ser humano. Más que cómica respuesta absurda ante un mundo absurdo (S.Fortuño Lloréns 1982),²⁷ la distorsión irónica del poema debe entenderse como muy seria clave de interpretación de la poesía de Bousoño, cuyos personajes alucinados -no sólo el borracho de "Divagación...", sino el confiado artista de circo que enuncia "El equilibrista", el desquiciado investigador de "La prueba", o las larvas que toman la palabra en "Felipe II y los gusanos"- se constituyen en imágenes simbólicas o representaciones indirectas de la asunción de una verdad contradictoria que distorsiona el discurso: la incapacidad humana de acceder al conocimiento, la contaminación implícita de toda conciencia.

La ironía como procedimiento enunciativo puede complicarse con un nuevo artificio literario, en cierto sentido su continuación natural: la intertextualidad paródica. Entendemos libremente por parodia la aplicación de la ironía no ya a la voz poemática, sino al texto mismo como propuesta de representación de sentido que contradice la ausencia de sentido que él mismo pronuncia.

Hay una diferencia grande entre "decir nada" y "decir «Nada»". No debe verse en la tortuosa técnica literaria que comentamos una fácil renuncia al logocentrismo, o una actitud iconoclasta o humorística respecto de la poesía, porque este entendimiento no podría ser más contrario a lo que sabemos del

pensamiento literario de Bousoño, y obviaría además el nudo de la visión poética en su segunda producción: la convicción razonada de que la razón es insuficiente o incluso imposible. Sucede, más sencillamente, que el poema, de la misma manera que los procedimientos de protagonización que examinábamos más arriba, ironiza sobre sí mismo, tratando de resolver la contradicción entre el hecho de estar diciendo algo y el hecho de que lo que se dice es que no debe hablarse; o, en términos más literarios, la contradicción que Bousoño llamaba, en el poema titulado "Metáfora del desafuero", la "celebración poética de lo infausto".

Véase todo ello en un curioso texto de Oda en la ceniza, titulado "El mundo está bien hecho", que podría perfectamente calificarse de "divertimento trágico". En nota a su autoantología Selección de mis versos, Bousoño informa que el poema fue retirado por la censura franquista del lugar que le correspondía dentro del poemario (I.Emiliozzi 1991: 111):

Los ríos van a la mar,
 el mar va a las playas de moda,
 de manera que el mundo está bien hecho.
 Sobre esta cuestión no puede discutirse. Mas si alguien
 quisiera tapar su voz contra el aserto,
 le taparíamos la boca con la prueba más firme:
 el General.
 No puede darse un general en jefe sin que exista
 el orden en las filas. Y, por tanto,
 las filas del orden del General en Jefe
 y el Jefe mismo, en general, como ya he dicho, vienen a
 demostrar
 la armonía preestablecida y la buena mano que ha tenido
 quien pudo

para hacer lo que ha hecho. Aunque, después de todo,
no hubiera sido necesario traer
hecho tan concluyente, toda vez que este mundo,
y, en general, toda playa de moda que va a dar en la mar,
eran ya suficientes para que nos bañásemos
en el más general regocijo
del General en Jefe.

A pesar de su apariencia disparatada o absurda, el texto funciona como un exacto mecanismo de relojería, superponiendo tres niveles de significación sucesivos. No basta, por lo tanto, interpretarlo como un discurso incongruente, acerca de playas, generales y regocijos generales, que hubiera sido pronunciado - hay que concluir- por un idiota, y que significase sesgadamente, negando su título, que "el mundo no está bien hecho". Conviene examinar en la forma literaria parodiada en el texto el sentido de la utilización del procedimiento literario de la ironía.

Como bien apunta I.Emiliozzi, la ironía permite interpretar el texto, aparentemente chistoso, de dos maneras distintas y compatibles. La alusión manriqueña de los "ríos que van a dar a la mar", así como la mención repetida de un "Orden General", permiten un doble entendimiento del poema en una clave política y otra metafísica. El texto plantearía desde su comienzo, escribe la estudiosa argentina,

el triste rol del ser humano, una suerte de títere en «las filas del orden» de un Jefe-Dios inexistente. La ironía sirve para desviar el discurso y decir exactamente lo contrario de lo que se enuncia: es decir, «el mundo no está bien hecho» (...) Aunque en el poema puede vislumbrarse algún tipo de diatriba social que, junto a la mención del General en Jefe

-probable alusión a Francisco Franco- decidiera a la censura, en su momento, a suprimir el poema, el más evidente alcance de la protesta es metafísico (1991: 112).

Lo que nos importa subrayar es que esta protesta, simultáneamente política y metafísica, se desarrolla a través de una metáfora epistemológica. Los auténticos polos del texto son las actitudes reflexiva e irreflexiva con que sucesivamente se aborda el problema de la transcendencia del hombre. Sólo desde este punto de vista genérico puede apreciarse debidamente la imitación burlona del razonamiento lógico que modela el desarrollo del poema, desde el delirante silogismo que lo abre:

Los ríos van a la mar,
el mar a las playas de moda,
de manera que el mundo está bien hecho.

La parodia utiliza irónicamente un léxico entresacado del lenguaje de la argumentación: "pruebas", "discusiones", "traer hechos concluyentes", contrapuesto a la emblemática torpeza o inexactitud de la reflexión del protagonista: "la buena mano que ha tenido quien pudo / para hacer lo que ha hecho". Todo ello culmina en la negación del ya mínimo impulso reflexivo inicial: en último término, sobra todo tipo de razonamiento, puesto que "este mundo, / y en general, toda playa de moda (...) eran ya suficientes". Lo que se pone en juego, como vemos, es una irónica reducción al absurdo del razonamiento, como actividad intelectual por antonomasia.

No obstante, la argumentación delirante del poema se aplica a un campo muy específico -la investigación esotérica acerca de los fundamentos del "Orden" del mundo- que permite descubrir su sentido final al identificar el tipo de razonamiento burlescamente remedado. El texto parodia de cerca, nos parece, un género no muy frecuente en la literatura moderna: el argumento ontológico, también aludido en algunos otros poemas de Bousoño.²⁸ En resumen, el discurso argumentativo se desmiente a sí mismo al seguir inclinaciones y deseos inmediatos irreflexivos; el hecho del recurso al razonamiento adquiere de esta manera un dramático sentido grotesco, puesto que no sólo su desarrollo es ridículamente torpe, sino también patéticamente inútil. Con todo, la negación de la argumentación se realiza mediante una segunda argumentación, desembocando con naturalidad en una ironía explosiva.

Como "El mundo está bien hecho", también otros textos de los últimos libros de Bousoño se construyen sobre la parodia, en sentido amplio, de géneros comunicativos intelectuales, y, de manera más patente, de su representante por excelencia: el tratado o disquisición doctrinal. El registro lingüístico de la prosa académica es utilizado paradójica e irónicamente por Bousoño en poemas de corte irracionalista, como "Investigación de mi adentramiento en la Edad", "Análisis del sufrimiento", "Investigación del tormento" o "Disertación sobre la creación poética" (L.A.de Villena 1977), que explotan conscientemente el prosaísmo rítmico, la complejidad sintáctica del periodo expositivo, los incisos pleonásticos aclarativos, y la explicitación de las relaciones lógicas entre las frases mediante adverbios o conjunciones. El texto más complejo y

logrado de todos ellos es, nos parece, el perteneciente a Las monedas contra la losa, titulado "Investigación del tormento". En él reencontramos una de las proposiciones básicas del pensamiento literario de Bousoño: las emociones significan (II.2.5.3):

Toda emoción se origina y se hunde en la realidad,
 arraiga como un árbol en ella, y de ella vive y se
 nutre, la representa y pone
 como un actor en el escenario...
 (...) / (...)
 No la debéis llamar entonces desconsiderada, azarosa,
 caprichosa, arbitraria,
 nombres que convienen tan sólo
 al indisciplinado intelecto razonador.
 Ella, en efecto, al revés sigue ordenadamente una pauta,
 obedece un dictado, interpreta concienzudamente la
 vida. En verdad,
 siempre nos dice algo, sabroso y repentino,
 sobre la realidad que examina. Tiene rigor de axioma...
 (...) / (...)
 ...aunque a veces esta reflexión pueda ser espantosa:
 así, cuando sufrimos tormento y nos duelen, unánimes, las
 raíces del ser, y uno a uno (ahora sí, lentamente),
 todos sus (ahora sí) reconocidos tentáculos...
 (...) / (...)
 El dolor del tormento es, de ese modo, una proposición
 infernal, diferida; ciencia en llamas
 mortales, levantado
 decir sosteniéndose
 en vilo
 sobre el ascua
 extrema;
 teoría, pero una teoría
 interminable, extremadamente minuciosa, ordenada,
 que examina lentísima, con esmero y escrúpulo

exagerados
cada porción de realidad
adquirida,
y avanza un poquito tan sólo por el parsimonioso sendero
de la verdad
difícil,
para volver a empezar otra vez
y otra...

Como estudiaremos en III.5.2.2, la eficacia del poema reside en una transferencia simbólica entre la "emoción", asociada a una "teoría" en el principio del poema, y uno de los representantes por antonomasia de las emociones: el dolor físico. De esta manera -y subrepticamente- la equiparación paradójica entre pensamiento intelectual y moción emotiva que constituye el vértice del poema obtiene una insospechada confirmación: aunque la "emoción" sea en buena lógica incompatible con la "teoría", un dolor prolongado tiene efectivamente algo de discurso. Nos interesa sobre todo destacar en este momento la crítica al pensamiento lógico, a la teoría, implícita en la comparación central del poema, que reduce el saber sobre la vida al sentimiento irreflexivo del dolor, desestimando el "indisciplinado intelecto razonador" o a lo que en otro lugar se denomina "la claudicante razón, menesterosa, torpe, indecisa".

Importa pues ver que, al fondo de la utilización de la paradoja, la ironía o la parodia genérica, lo que aparece es la contradicción de la civilización moderna, basada en un hiperdesarrollo de una razón crítica que traza sus límites autodevorándose (O.Paz 1974 b: 47-8). En este sentido, debe subrayarse que el irracionalismo de Bousoño se origina menos en

una mera reivindicación del pensamiento salvaje, inocente y mítico, en ocasiones defendido por los surrealistas, que en la crítica intelectual que la racionalidad hace de sí misma desde los orígenes románticos de la Modernidad (II.2.5.3). Es éste, nos parece, el significado último de la ironía como técnica poética en la última poesía de Bousoño: la resolución del inagotable conflicto del pensamiento humano, en una última victoria pírrica sobre sí mismo, mediante la proposición irónica de su propia impotencia.²⁹

Apuntemos finalmente que la mencionada actitud de desconfianza y reticencia ante razón y lenguaje constituye también, como se ha señalado alguna vez, el más importante punto de contacto de Bousoño -en varios sentidos un "poeta transgeneracional" de difícil relación con la escritura de sus coetáneos- con la corriente poética "novísima" iniciada hacia 1965³⁰ y su enfoque predominante de la materia verbal del poema, o del repertorio artístico de la tradición literaria, condensado en el término un tanto ambiguo de metapoesía.³¹

Como se sabe, la ceguera verbal achacable a las más descuidadas y utilitaristas producciones de la "poesía social" desemboca, desde mitad de la década de los sesenta, en una posición radicalmente opuesta: lejos de reivindicar el pragmatismo literario o la revolución social como objetivos prioritarios del poeta, en los escritores más jóvenes se procura, mediante una variada serie de procedimientos, poner de relieve la opacidad verbal del texto poético, que recobraría de esta manera una independencia literaria no siempre respetada por la poesía social anterior. Así, si el desencanto por la futilidad del intento revolucionario de la poesía cívica más

enérgicamente comprometida conduce a poetas ya maduros a fórmulas irónicas o a una suerte de neobarroquismo (S.Mangini 1980: 15), en poetas más jóvenes, culturalismo y hermetismo aparecen como imágenes simbólicas extremas de la autonomía artística exigida al texto poético, recobrando una antigua posición mallarmeana (H.Friedrich 1957).

La oscuridad literaria es asimismo crítica indirecta de la manipulación social, de la alienación lingüística, o de la posición marginal del arte en el mundo contemporáneo. La nueva sensibilidad poética, presentada desde orientaciones muy diversas -desde la perspectiva de crítica política de M.Vázquez Montalbán, hasta las posiciones cercanas al deconstruccionismo de J.Taléns, pasando por el esteticismo de L.A.de Villena o la renovación del mito decadente y vanguardista en L.M.Panero- hace de la ironía, en sentido lato, uno de los rasgos centrales de la poesía "novísima". Es posible entrever las contradicciones a que se enfrentan estos poetas en el interesante prólogo de F.de Azúa a su poemario Farra:

Las palabras en el tiempo son la construcción del sentido del mundo, en cuanto el mundo quiere decir algo. Y sin embargo, a la totalidad de ese mundo hay que suponerla en Silencio, porque ningún conjunto de palabras, por extenso que sea, puede dar cuenta de él. La palabra en el tiempo se despliega, busca, se esfuerza, se tensa hacia ese silencio, como si pudiera alcanzarlo. ¿Pero como podemos saber algo de ese Silencio que dé sentido a la tensión de las palabras? (1983: 98)

Apuntemos para terminar que es posible encontrar en la última poesía de Bousoño -y especialmente en su último poemario, Metáfora del desafuero- un último brote de los problemas que examinamos en poemas que se ocupan, desde una perspectiva muy personal, de la poesía misma.³² Los más significativos textos "metapoéticos" de Bousoño aplican irónicamente a la poesía la contradicción expresiva que había ya distorsionado la protagonización poemática y la intertextualidad genérica en libros anteriores: irónicamente, es ahora el poema la actividad intelectual que resulta inútil, porque el placer estético que procura contradice grotescamente la mortalidad humana. Sin embargo, de manera contraria a como sucedía en los dos primeros libros de la última etapa, esta nueva paradoja no queda implícita por lo general en la construcción irónica del poema, sino que se enuncia directamente. Así, en "El bergante (Lenguaje poético)", la figura del poeta se compara a la de un ladronzuelo o a la de un pasajero visitante del infierno:

...Porque es el infierno estar aquí, en este regocijo,
 en esta fiesta de la anomalía donde se danza hasta el
 amanecer y aún después en la celebración de lo
 humano, y, por tanto, en celebración aberrante de la
 pesadumbre y del duelo, el grito lastimero del
 hombre, su apagado quejido:
 estar en la fiesta sacrílega donde se canta con gozo la
 angustia de vivir y morir, rito entonces
 evidentemente flamígero
 pues se levanta hasta la extremosidad de la llama, hasta
 su cúspide,
 hasta su límite exasperado,
 hasta su misma quieta desesperación.

Si, no hay duda, el rechinar de dientes es esto, es
 hallarse
 en esta extravagante algazara
 de nombrar y volver a sentir con redoblada intensidad,
 con realidad mayor,
 el dolor que padeciste hace mucho, el que aquél padeció,
 el dolor
 que no quería decir su nombre...

5.2. Analogía y superposicion hermética.

La desesperanzada búsqueda de transcendencia de la poesía de Bousoño genera, como acabamos de ver, una utilización generalizada del procedimiento retórico de la ironía, que contamina los diversos planos discursivos hasta llegar a un extremo de muy difícil superación. Una segunda vía de solución al debate existencial y epistemológico planteado por Bousoño se manifiesta en la adopción del irracionalismo de la poesía simbolista, uno de los rasgos centrales de la segunda producción poética que examinamos, señalado unánimemente por la crítica, a la zaga de Bousoño mismo (1976: 180-92).

A nuestro parecer, este irracionalismo se desarrolla a partir del procedimiento básico de la analogía simbólica o superposición hermética, correlación oscura no estrictamente metafórica en la que un término ya alude indirectamente a una constelación de términos o ideas, ya se asocia explícitamente a otro en virtud de imprecisas relaciones de diferente tipo. Estas superposiciones se realizan en una irresumible multiplicidad de estructuras retóricas concretas, que incluyen desde el símbolo como imagen trunca de significado impreciso (R.Wellek 1982), hasta complejos tipos de superposición hermética múltiple,

próximas al procedimiento que se ha denominado "metáfora hilada": cadenas de metáforas cuyos respectivos planos real y figurado pertenecen al mismo campo semántico o esfera de representaciones (M.Riffaterre 1969).

Es importante consignar aquí que consideramos esta última superposición hermética múltiple como el tipo de analogía simbólica más característica de la poesía de Bousoño, y ello por varios motivos: en primer lugar, es en el seno del poema como **unidad textual** donde estos complejos sistemas de correspondencias simbólicas adquieren siempre un sentido concreto del que carecen en el examen de una imagen aislada. En segundo lugar, la adopción de la noción de "texto" como unidad de análisis nos permitirá revelar la adopción por parte de Bousoño de un pensamiento mítico ilógico o irracionalista, que explica muy a menudo la factura aparentemente ininteligible de sus imágenes y funciona como código o clave para el desciframiento de estos poemas.

Finalmente, debemos precisar que nuestro análisis abordará muy superficialmente la dimensión estética de la analogía simbólica de Bousoño, para centrarse en los procedimientos inmanentes de producción de significados indirectos. En otras palabras, entenderemos "simbolismo" menos en su sentido estético romántico -tanto las metáforas clásicas como las analogías herméticas adquieren un similar valor estético en su proceso de recepción psicológica (II.2.6.4)- que como una serie de técnicas y procedimientos literarios mediante los cuales un elemento del poema adquiere, en virtud de la organización constructiva del texto poético, una **significación discursiva** muy alejada de su sentido semántico original.

Denominar esta significación discursiva como "simbólica" podría tal vez correr el riesgo de no distinguir nítidamente entre las significaciones particulares de "habla" actualizadas en todo discurso (T.Todorov 1978), y la alusión indirecta, insospechada y sorprendente, del inconfundible "simbolismo particular" de la poesía moderna.³³ Entendemos pues significación simbólica, desde el punto de vista inmanente que hemos adoptado, como modalidad extrema de una propiedad semiótica común a todo discurso, cuya oscilante especificidad se fundamentaría principalmente en la vaguedad o imprecisión -imposibilidad de reducción tropológica- y el alejamiento o distancia entre el significado de los elementos lingüísticos constructivos y la significación cifrada en el texto (II.2.6.4.).

El análisis formal de la analogía simbólica de Bousoño nos proporcionará una perspectiva preciosa para comprobar dos de las proposiciones teóricas básicas de su pensamiento literario: la tendencia metalógica de la representación poética, y la objetivación semiótica del significado codificado en la unidad textual.

5.2.1. Simbolismo como significación indirecta.

El mecanismo básico del simbolismo en la segunda producción poética de Bousoño debe ser analizado en función del código particular instaurado en el conjunto de la representación textual. Nos parece que todo intento de interpretación basado en la semántica lingüística de los elementos de una superposición o un símbolo concretos resultará posiblemente vano, y ello porque el simbolismo de Oda en la ceniza y Las monedas contra la

losa, a diferencia del "simbolismo universal" de poemarios anteriores, se acoge a la modalidad de "simbolismo privado" típica de algunas corrientes de la poesía contemporánea (R.Wellek y A.Warren 1948: 326-7), en la que el poeta organiza sus imágenes siguiendo una clave personal que puede colegirse de la estructura del texto poético.³⁴ Mediante la reorganización discursiva de los materiales lingüísticos primarios en la estructura del texto, se hace posible la dualidad significativa de uno o varios elementos textuales, simbólicos en tanto que "dicen" una cosa y "representan" otra muy distinta.³⁵

Analizaremos la significación simbólica de Bousoño en el poema titulado "Siéntate con calma en esta silla", incluido en Las monedas contra la losa:

Siéntate con calma en esta silla, contempla la naturaleza
 ondulante, los sobrellevados caminos,
 los cerros, los anchos castaños robustos, los plátanos de
 tu juventud;
 recuerda tu juventud ya desvanecida en la sombra,
 perdida en un recodo del viento o en el sendero que
 serpentea por la escarpada montaña;

siéntate en esta silla y mira cómo se oscurecen las
 aguas,
 cómo oscila y se balancea la lámpara de la habitación, el
 interminable crepúsculo,
 la respiración de las horas, el recuerdo de tu mocedad;
 como se balancea el salón en que oscuro meditas,
 cómo las altas sillas resbalan, cómo vienen hacia la
 oscuridad,
 cómo los butacones de la habitación entrechocan, cómo
 cruje el testero,
 cómo se mueve y boga hacia lo oscuro el recinto en que
 yaces, las altas paredes inmóviles, el pesado arcón

de la entrada, el mueble de nogal y la mesa;
 cuán lentamente van entrando en la sombra las cosas de
 madera y de metal,
 los instrumentos de labranza, los artefactos del
 reconstruir,
 la tenazas, el martillo y el clavo;
 cómo en la penumbra penetran el lancinante amor,
 el alto precio con que pague el regocijo, la escarcha
 en el amanecer tras la noche de fiesta,
 tu despertar sobresaltado en la pesada siesta de agosto,
 tu renacer y tu morir a diario;
 cómo se desconchan los muros, cómo se raja el cántaro;
 cómo se interrumpe en la noche, con intermitencia
 angustiosa,
 el trajinar de la hilandera, la entrada del hilo en la
 aguja,
 el ir y venir del afanoso émbolo, del sencillo estar en
 tu alcoba;
 anda, siéntate en esta silla, ponte cómodo, escucha
 cómo se apaga hondamente el murmullo del bosque, cómo
 calla el jilguero,
 mientras por el resquicio de la rota tabla del desván
 atraviesa
 el largo silbido del viento en el quieto verano.

El texto consigna el soliloquio de la voz poética, que contempla minuciosamente un amplio panorama natural durante el atardecer sentado en una silla. Puede asimismo interpretarse este monólogo como una exhortación al lector a reproducir en su casa la meditación de la voz poética, gracias a la anfibología de los deícticos de segunda persona y a la anáfora del imperativo "siéntate", susceptibles de entenderse como apóstrofes. En cualquier caso, las reflexiones de la voz poética terminan con la percepción de un prolongado "silbido" del viento, que, realizado en virtud de su posición de cierre

poemático, se presenta como resumen cifrado o conclusión implícita de la visión del protagonista (J.Culler 1975: 249). La insospechada equiparación de un sólo elemento textual con el vasto panorama morosamente descrito en el poema no puede sino producir una disonancia -"punto de incompresión", escribía Bousoño en Irracionalismo- que funciona como marca de significación indirecta desencadenando un proceso de interpretación. El "silbido" del viento adquiere pues una significación semiótica muy diferente de su significado lingüístico propio en función de la estructura sistemáticamente construida en el texto: como veremos, "silbido" niega explícitamente los dos rasgos semánticos más acusada e inequívocamente reiterados en la larga enumeración que constituye el núcleo del poema y la médula de la meditación de su protagonista.

El texto se vertebra sobre una analogía constante: la superposición de lo espacial y lo temporal, del entorno físico del protagonista -desde el paisaje que contempla hasta los objetos al alcance de su mano- y una serie de escenas y momentos del pasado. Ambas esferas de representaciones entran en correlación ya en las primeras líneas del poema en la metáfora de genitivo "los plátanos de tu juventud", a la que sigue poco después una segunda superposición análoga, pero de estructura inversa, que subraya la fusión completa de ambos planos: "tu juventud ya desvanecida en la sombra, / perdida en un recodo del viento o en el sendero..." (vv. 1-4). Más adelante, la superposición espaciotemporal entre los elementos naturales del paisaje y las escenas evocadas por la voz poética se extiende a los objetos materiales que rodean al protagonista -lámpara,

sillones, arcón, etc.-, igualmente asociados a momentos del pasado (vv. 5-23). Puesto que la correspondencia espacio-temporal ha sido instituida en los cuatro primeros versos, basta ahora su mera alternancia para sugerir la superposición de ambos registros. La disposición enumerativa, así como la tendencia a la parataxis -"la respiración de las horas, el recuerdo de tu mocedad" (v. 8)- favorecen el establecimiento de la correlación, extendida a lo todo lo largo del poema.³⁶

Mediante esta analogía fundamental, el panorama observado por el protagonista adquiere el valor de representación biográfica o universal, entendida menos en sentido espacial que temporal. Lo contemplado no es tanto el espacio descrito en el poema, como el decurso temporal de la vida, cuyos avatares se asocian vagamente a los objetos que rodean al protagonista. La contemplación es simultáneamente una evocación, y las realidades que recorren los ojos del protagonista son menos los objetos inmediatos que los distintos momentos del pasado.

La analogía espacio-temporal del poema es menos tropológica que alógica o irracional. El poema establece la citada correlación como código de lectura sin pretender justificarla racionalmente, pero, eso sí, respetándola de manera sistemática. Las asociaciones particulares de su desarrollo son exclusivamente inteligibles dentro de la clave espaciotemporal instaurada en las primeras líneas del texto. Carecería por tanto de sentido buscar un rasgo sémico que justificara tropológicamente cada una de las imágenes o superposiciones -"los plátanos de tu juventud"- aunque en algunos casos es perceptible, con la característica vaguedad e irreductibilidad de la asociación hermética, una oculta similaridad, tal como

sucede en la insidiosa inmediatez de, por un lado, "las tenazas, el martillo y el clavo", y, por otro, el "amor lancinante" (vv. 14-5). En otras palabras, en total congruencia con su pensamiento literario, Bousoño se abandona a las sugerencias irracionales de los elementos mencionados en las poema, originando el abierto desarrollo amplificatorio o acumulativo característico de su poesía (II.2.5.3).

Ambas esferas de representación tienen, sin embargo, un punto de contacto, pues están sujetas a un idéntico proceso: el movimiento hacia la oscuridad. El desvanecimiento en lo oscuro es una propiedad implícita de las escenas evocadas por el protagonista, cuyo presente correlato objetivo es la difuminación progresiva del contorno de las cosas en el crepúsculo en que se sitúa el poema: en el "atarcedecer bamboleante" (v. 6), las aguas "se agitan" o "se oscurecen" (vv. 5-6), la lámpara de la habitación "oscila y se balancea" (v. 7), las cosas "van entrando en la sombra" (v. 13). Este movimiento universal hacia la negrura se traduce plásticamente en una alucinación simbólica, que reproduce literalmente la continua ebullición de todo lo visible:

cómo se balancea el sillón en que oscuro meditas,
 cómo las altas sillas resbalan, cómo vienen hacia la
 oscuridad (...)
 cómo mueve y boga hacia lo oscuro el recinto en que
 yaces... (vv. 8-12).³⁷

Finalmente, cuando la totalidad del universo se desvanece en esta aniquiladora oscuridad, la voz poemática se invita a sí

misma o a sus receptores a sentarse nuevamente para contemplar lo que queda del vasto panorama universal del principio:

anda, siéntate en esta silla, ponte cómodo, escucha
 cómo se apaga hondamente el murmuero del bosque, cómo
 calla el jilguero,
 mientras por el resquicio de la rota tabla del desván
 atraviesa
 el largo silbido del viento en el quieto verano.

El único elemento que persiste a la universal desaparición de lo visible es el "largo silbido" del viento, inadvertido por el protagonista durante el desarrollo del poema, casi exclusivamente centrado en la contemplación, en el sentido de la vista. Sólo en las últimas líneas, cuando ya no queda nada que ver, el protagonista se pone a "escuchar". Y si todavía puede observarse un parejo desvanecimiento de los sonidos que todavía le rodean -el ruido del bosque, el canto de los pájaros-, es únicamente el silbido del viento a través de un hueco invisible el elemento que subsiste al desvanecimiento de todo horizonte. En otras palabras, en el poema se establece una oposición estricta entre los elementos espaciales y temporales enumerados y el funesto "silbido" del viento. Mientras que los elementos descritos en el texto se caracterizan por su contorno visible, sujeto a un proceso de difuminación progresiva, el silbido destaca dos propiedades simétricamente opuestas: no es una presencia sino un sonido -algo que no puede verse- producido en un agujero -algo que "no es" o que consiste en un vacío: "el resquicio de la rota tabla del desván"-. El ruido del viento niega los rasgos definitorios de los elementos enumerados, y

cobra fuerza precisamente a medida que el universo entero contemplado va desapareciendo.

Es probablemente imposible identificar el "plano real" de este "silbido", dotado de la característica ambigüedad e imprecisión de los símbolos: el Tiempo, la Muerte, o, como quiere I.Emiliozzi, el misterio de un más allá incognoscible (1991: 175). A nosotros nos interesa tan sólo mostrar que su vaguedad irreductible se configura en virtud de la construcción textual en que se inserta y en relación a la cual destaca de manera casi matemática. La vaguedad de la alusión simbólica no es sinónimo de insignificación; muy al contrario, articula indirectamente una alusión imprecisable pero unívoca. Si hubiera que dar un significado tropológico al "silbido" del poema, nos inclinaríamos por una idea inversa a las presentadas en el desarrollo del poema, en una operación paradójica e irónica que tal vez no disgustara demasiado a Bousoño: todo discurre hacia la oscuridad, y es Nada lo único que resta.

Resumidamente, la mecánica simbólica de representación indirecta se cumple gracias a un complejo sistema semiótico-retórico-textual en el que los constituyentes lingüísticos primarios adquieren un sentido discursivo en ocasiones muy alejado de su valor semántico propio.

5.2.2. El pensamiento mítico.

Como ha podido apreciarse en la correspondencia espaciotemporal de "Siéntate con calma en esta silla", la poesía de Bousoño utiliza, dentro de un sistema semiótico textual siempre controlado, una serie de analogías irreflexivas e

irrationalizables. En no pocos poemas de la segunda producción de Bousoño, estas asociaciones ilógicas remiten a una modalidad de pensamiento primitivo mágico o mítico, fundamentado en experiencias psicológicas básicas y en los grandes temas de la imaginación antropológica. La adopción de estas analogías resulta especialmente perceptible en la "modalidad mistérica" de la poesía de Bousoño, centrada en la indagación esotérica de una Realidad Oculta transcendente (III.1).

El insoportable conflicto existencial y epistemológico de la temporalidad conduce a lo que podríamos denominar la adopción hipotética del punto de vista de la Otra Realidad, en la que el mundo visible aparece caracterizado desde la perspectiva de una suerte de pensamiento mítico-religioso gobernado por los grandes temas de la imaginación antropológica. A la disolución de vida personal y mundo fenoménico en la desgastadora conciencia racionalista del tiempo, Bousoño opone -o finge oponer- la concepción irracionalista de un mundo del que está desterrado el sinsentido, en el que todavía hay significado construido por operaciones míticas guiadas por las preocupaciones fundamentales del ser humano. Esta visión de mundo fingida por Bousoño se aproxima no poco a la mecánica del "pensamiento salvaje" de los pueblos primitivos analizada por Cl.Lévi-Strauss:

la pensée mythique n'est pas seulement la prisonnière d'événements et d'expériences qu'elle dispose et redispone inlassablement pour leur découvrir un sens; elle est aussi liberatrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens, avec lequel la science s'était d'abord résignée à transiger (1962: 36).³⁸

Si en Lévi-Strauss la ordenación de mundo del "pensamiento mítico" se rige por un complejo sistema de relaciones funcionalmente semejantes a las del pensamiento racional, pero fundamentadas en cualidades lógicamente inesenciales,³⁹ en Bousoño, sobre el cimiento de las grandes preocupaciones antropológicas, el discurso poético se determina por las alógicas confusiones preconscientes por él analizadas en sus estudios sobre el simbolismo literario (I.2.2.), y siempre inteligibles en el seno de su organización semiótica en el texto poemático. Veámoslo en un poema perteneciente a Oda en la ceniza, titulado "Cuestiones humanas acerca del ojo de la aguja".

¿Será posible Aquéllo?
 ¿Será posible un espacio ensanchándose
 terriblemente a cada instante,
 a cada terrible golpe de humanidad que ingresa
 victoriosa en la Luz, a cada racha
 de gloriosa miseria acontecida
 de amor y de tristeza y hecha luz,
 y hecha de pronto luz,
 luz que penetra
 velozmente en la Luz,
 en la luz única?

¿Será posible que de pronto
 entre a empujones, a empujones súbitos,
 brutalmente, diríamos,
 por las sencillas rendijas del misterio
 el hondo mar humano, el oleaje
 mísero
 de la calamidad y la paciencia?
 ¿El ojo de la aguja espera siempre

el ahilamiento prodigioso
de la terrible ola embrutecida
del sufrimiento atroz,
y allí los peces íntegros del verde mar humano
de la pena, y todo
cuanto acontece y es
y cuanto arriba al hombre,
y todo lo demás,
penetrará como la inmensa ola
sagazmente
por la imposibilidad de un agujero?

¿El agujero,
el roto, el descosido
adrede,
el desgarrón que no se ve,
el invisible tubo,
el hueco hilo
más delgado que el sueño
y que la palidez con que bregamos,
soportarnos podrá
terriblemente?

La presión hechizada
del sufrimiento humano,
el poder de la pena,
la irresistible fuerza
que nos lleva hacia allí,
¿forzará las paredes tenebrosas,
raspará, en agonía
el duelo, el muro?

¡Quién lo podrá decir!
Sellado está el silencio y oigo el rumor del mar
que el silencio golpea
una vez y otra vez.
...Una vez y otra vez, por si el silencio
tuviese una rendija,

tan sólo un agujero.

Con una fuerte elaboración retórica basada en pleonasmos, repeticiones, anáforas y paralelismos, el poema, como avisa su título, se construye sobre una obsesiva interrogación acerca de la posibilidad del pasaje a una realidad transcendente. La mención de un "ojo de la aguja" identifica el Otro Lado de la realidad con el Transmundo cristiano mediante la alusión a un conocido pasaje evangélico sobre la dificultad de entrar en el Otro Mundo:

Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de los Cielos (I.Emiliozzi 1991: 141).

El poema adopta no obstante - son "cuestiones humanas"- la forma de una especulación sobre ese pasaje esotérico, en la que cuenta menos la citada referencia cultural que una creencia mítico-antropológica: la organización del Caos en Cosmos, la "orientación ordenadora" del mundo en torno a un punto central - el espacio sagrado del templo o el centro de la ciudad- que es el lugar de comunicación entre el mundo presente y el invisible (M.Eliade 1957: 25-62). Sucede, pues, que la voz poemática ha interpretado literalmente la enseñanza evangélica, y el objeto de su cuestión no es la transcendencia religiosa, sino, infantilmente, las circunstancias menores del tránsito: cómo y dónde tiene lugar el difícil pasaje. El "ojo" mítico es así no una suposición, sino una realidad innegablemente invisible: un "desgarrón que no se ve" o un "invisible tubo" (vv. 35-6); la

voz poemática se pregunta si "las paredes tenebrosas" de la estrecha puerta entre los dos mundos no serán forzadas por "la irresistible fuerza- / que nos lleva hacia allí" (vv. 45-7).

En otras palabras, la figuración del "ojo de la aguja" en términos sensibles sorprende la vigilancia racionalista del receptor, llevado irreflexivamente, como establecía la teoría simbólica de Bousoño, a aceptar la veracidad del tránsito esotérico como consecuencia de la ilusión literaria de su caracterización empírica. Se trata, sin duda alguna, del fenómeno de "confusión preconsciente" teorizado por Bousoño en Irracionalismo, y de la mecánica asociativa mágica en la raíz de las identificaciones metafóricas y metonímicas de ritos mágicos y supersticiones (J.G.Frazer 1922).⁴⁰

Sin embargo, la confusión irracionalista más sorprendente y perfecta tiene lugar, nos parece, en el desenlace del poema. Las cuatro primeras divisiones estróficas discurrían fascinadas por la modalidad del tránsito al más allá, insistiendo en gradación retórica sobre la violencia y el dolor producidos por "el oleaje mísero" y la "terrible ola embrutecida" del frenesí humano de transcendencia. En los versos finales, la cuestión queda -para siempre- irresuelta; pero, como contrapartida, el mito del "ojo de la aguja" termina adquiriendo verosimilitud:

¡Quién lo podrá decir!
 Sellado está el silencio y oigo el rumor del mar
 que el silencio golpea
 una vez y otra vez.
 ...Una vez y otra vez, por si el silencio
 tuviese una rendija,
 tan sólo un agujero.

Tiene lugar aquí una confusión simbólica semejante a la anterior, pero de signo inverso. Si la figuración fantástica del ojo de la aguja contagiaba irracionalmente al lector la creencia irreflexiva en su existencia real, ahora es un elemento sensible, el "rumor del mar" -en alusión inequívoca a la imaginería marítima con que se ha descrito "el hondo mar humano" (v. 16)- el que sugiere que el sufrimiento de la vida es consecuencia inmediata de la estrechez del inconcebible "ojo de la aguja". En el poema nº 28 de su Cancionero (1928), M.de Unamuno explota sugerentemente una confusión parecida, basándose también en el pasaje evangélico que asegura que es necesario hacerse como un niño para entrar en el Reino de los Cielos:

Agranda la puerta, Padre,
 porque no puedo pasar;
 la hiciste para los niños,
 yo he crecido a mi pesar (1987-1989 III).

En resumen, de manera no muy lejana al pensamiento tipológico de la hermenéutica cristiana medieval (H.Lausberg 1960: c. 901), la configuración del mundo visible se presenta como huella o reflejo determinados por el Mundo transcendente. La realidad innegable del sufrimiento transfiere simbólicamente (II.2.6.3.2) al mito esotérico del "ojo de la aguja" parte de su vigencia, y el absurdo de la mortalidad queda dotado de un significado pleno, aunque ello no reste sufrimiento ni angustia al protagonista poético.⁴¹

Otra modalidad del pensamiento irracionalista en la segunda producción poética de Bousño consiste en explotar las

posibilidades literarias de la confusión simbólica entre dos nociones lógicamente distintas. Así, en el poema titulado "Las monedas contra la losa":

...Que están contados los latidos de tu corazón,
 las acacias en flor, las margaritas de la primavera,
 los llantos
 sepulcrales; contadas en la oscuridad
 y sonadas contra la losa, en minuciosa comprobación,
 las monedas de tu vivir, una a una.
 Mira cómo tintinean sobre la piedra y cómo son apartadas
 en oscuro montón
 de un solo golpe rápido por la mano del mercader astuto.

El poema explota, nos parece, las sugerencias literarias de la confusión ilógica de dos nociones distintas, aunque muy cercanas: la limitación y la mensurabilidad. La vida humana está limitada; y de esta finitud deduce equívocamente la voz poemática que la vida es enumerable. J.L.Borges utilizó una paradoja parecida en uno de los poemas que tituló "Límites":

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
 Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
 Hay un espejo que me ha visto por última vez,
 Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
 Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
 Hay alguno que ya nunca abriré.
 Este verano cumpliré cincuenta años;
 La muerte me desgasta, incesante (1979: 166).

Bousoño da un paso más allá al fingir adoptar seriamente esta ecuación alógica y reforzarla exponiendo sus consecuencias: si la vida consta de un número finito de acciones, bastaría tal

vez abstenerse de actuar para "prolongar" el transcurso del tiempo:

...Y pues el agua suena y la cosa es así y el aire gira
tan delicadamente aún y sus hilos extiende,
no des un paso más, pues contados están cuantos dieres
y es tu vivir lo que está en juego,
amigo. Contempla
a barlovento
las gaviotas. Vuelan
alrededor de ti. Pero no mires. Piensa
que tus miradas, una a una,
han sido enumeradas también. No gastes más palabras...

5.2.3. Irracionalismo e ironía.

En la "modalidad misteriosa" de su poesía, aquélla en que se desarrolla la adopción de un pensamiento irracionalista, Bousoño recoge también un precedente más próximo: la noción romántico-simbolista de correspondencia o analogía entre los elementos empíricos del mundo visible y realidades ocultas de orden espiritual. Como querían Swedenborg, Blake o Coleridge, mediante las analogías metafóricas de la poesía es posible vislumbrar, siquiera espiritualmente, rastros de un Mundo superior oculto. Se trata, en último término, de uno de los artículos centrales del credo simbolista, admirablemente formulado en 1824 por el poeta y ensayista J.M. Blanco White:

La superstición (...) de que la mente humana es capaz de impresiones independientes del universo físico, y de una existencia en que ni el tiempo ni el espacio tienen parte ni influjo, es una de las ideas, aunque

vagas, grandiosas, que flotan en la imaginación, como si fuesen barruntos del mundo invisible que nos espera (1971: 219).

El "pensamiento mítico" y la "correspondencia" irracionalista relacionan inequívocamente la poesía de Bousño con la tradición literaria simbolista europea. Sin embargo, conviene advertir que la adopción por parte de nuestro autor de esta modalidad irracionalista de pensamiento está penetrada de una constante ironía: la utilización de las delirantes analogías preconscientes es ante todo en Bousño un juego o ficción literaria, que no consigue distraer la atención de la voz poemática del verdadero transcurso de las cosas. Nada más lejano del irracionalismo de Bousño que la reivindicación de un hipotético regreso a las creencias míticas primitivas, o la sustitución del pensamiento racional por la intuición mística, como pudiera haber sucedido en determinados sectores del surrealismo francés.⁴²

Aunque resulte paradójico, la adopción del pensamiento mítico por parte de Bousño es la consecuencia de un racionalismo extremado; y la utilización literaria de la analogía simbolista, el fruto de una severa discriminación lógica entre lo apropiado y lo impropio. En realidad, vemos ahora, es precisamente este constante racionalismo la única perspectiva desde la cual llegar a apreciar conscientemente la pujanza del irracionalismo en la Literatura, entendida como "eficaz error lógico", tal y como ha sido descrita por Bousño en Epocas literarias (Apéndice III). Para estudiar el

funcionamiento de la analogía alógica es preciso adoptar una fina mirada extremadamente lúcida.

Ocorre por tanto que el regreso al pensamiento irracionalista en la última producción de Bousoño puede verse, en último término, como un nuevo guiño irónico del autor, que incapaz de soportar por más tiempo la tensión de la contradicción lógica y epistemológica de la racionalidad estricta, se entrega, momentáneamente, al alivio de las ilusiones fantásticas del mito. A diferencia de la acidez de la irónica autocrítica que la razón hace de sí misma, la ironía que conduce al pensamiento irracionalista en Bousoño es más benévola: el escritor se vuelve hacia el simbolismo no para encontrar una solución que se piensa imposible, sino para no extinguir definitivamente la ilusión de una irrenunciable esperanza. Nos parece finalmente una caracterización inmejorable de la última poesía de Bousoño, "monarca del vacío", las palabras de A. Amorós que citamos a continuación:

Entre los entresijos de esta hábil y engañosa tramoya se filtran el escepticismo, el desencanto, la ironía o el sarcasmo del poeta, que contempla su mundo y a sí mismo, a los otros e incluso a la misma escritura, como un espectáculo ineludible sobre el que se tiende su desencantada y lúcida visión: una anticipada danza de la muerte en medio de la feria de las vanidades (1987: IV).

6. Conclusiones.

Consideramos pues que la poesía de Bousoño, desde su inicio próximos a la corriente "desarraigada" de la primera posguerra,

hasta el muy personal experimentalismo de sus últimos poemarios, se inscribe en la tradición literaria del simbolismo europeo. La herencia simbolista es perceptible en temas literarios -las intuiciones metalógicas de los abismos interiores y el vislumbre irracionalista del Mundo superior-, concepciones poéticas -la función moral de la poesía y la dimensión individual de la expresividad artística- y procedimientos retóricos -tanto la parábola, el símbolo y la superposición hermética, como la ironía intelectualista, la parodia o los juegos de palabras- articuladas en las dos modalidades centrales de la poesía contemporánea: la analogía y la ironía.

La adscripción de cualquier poesía al simbolismo es posiblemente una definición no muy precisa, por cuanto que la tradición romántico-simbolista se sitúa en el origen de la creación poética contemporánea en sentido general. Sin embargo, esta clasificación adquiere mayor valor clasificatorio en el contraste de la poesía de Bousño con las diferentes corrientes poéticas españolas contemporáneas, y especialmente con las tres que consideramos centrales: la poesía cívico-social de tendencia política, cuyo rechazo directo del individualismo, minoritarismo y "esteticismo" del credo simbolista hemos comentado en páginas anteriores; la más reciente "poesía de la experiencia", fuertemente influida por la obra de Jaime Gil de Biedma y la poesía anglosajona (J.Bonells 1983); y finalmente el vanguardismo postsurrealista que recorre marginalmente la poesía de posguerra hasta aflorar con fuerza en el curso de la renovación formalista novísima.

Frente a la "poesía social", a pesar de las graves ambigüedades y confusiones que rodean al término (F.Grande 1970;

G.Carnero 1989), la obra poética de Bousoño se distingue por su inequívoca adscripción a la esfera de preocupaciones y actitudes típicamente simbolistas, así como en un filosofismo y un talante metafísico radicalmente incompatibles con los objetivos de aquélla. Ello no impide el acercamiento de la poesía de Bousoño, especialmente en su primera etapa, al léxico familiar o cotidiano y a cierto prosaísmo reivindicado no sólo por los "sociales", sino por la mayoría de los poetas de posguerra (C.Bousoño 1958 b); ni tampoco algunas incursiones -poco significativas de la poesía de nuestro autor- en el "problema de España", tratado desde una perspectiva no pragmática.

Más importantes aún son las diferencias radicales entre la poesía de Bousoño y la corriente experiencial defendida por Gil de Biedma, cuyo rechazo del individualismo simbolista desemboca en una poesía cognoscitiva basada no en la intuición metalógica, sino en la asunción consciente, e intelectual, de la experiencia propia y de las limitaciones objetivas de la mitología personal. El "sentido mínimo de una carta comercial" irónicamente exigido por Gil de Biedma y G.Ferrater para el texto poético (P.Rovira 1986: 40-1) no puede estar más alejado del "yo universal" a que tiende la poesía simbolista; ni su reconocimiento humorístico de la marginalidad y convencionalidad de la creación poética en la sociedad moderna (D.Cañas 1990; L.García Montero 1991) del supremo valor conferido a la expresión artística en Bousoño. Es también este último punto, unido a la constante convicción en la significación estética, lo que distancia el experimentalismo de la última producción de Bousoño respecto de determinadas zonas de la creación literaria actual, herederas las prácticas de las

vanguardias históricas y de movimientos parasurrealistas de posguerra.

Finalmente, las concepciones literarias romántico-simbolistas, personalmente recogidas por Bousoño, permiten establecer una clara relación entre su poesía y su pensamiento literario, no sólo en afirmaciones fundamentales como la metaconceptualidad poética o la referencia individualista de la expresión artística, sino en la práctica literaria de determinados procedimientos retóricos, la determinación significativa de la imagería irrealista en la unidad textual, o el tratamiento de temas como la intencionalidad psicológica o la insuficiencia racionalista, que serán objeto de nuestros comentarios en el capítulo IV.

NOTAS

1. Según J.O.Jiménez, la heterogénea obra de Machado, central en la evolución de la poesía española contemporánea, ha influido en las citadas tres directrices básicas: "lo personalmente vivido por el poeta en su existencia propia, (...) la asunción crítica del tiempo histórico-social en que estaban situados (...) [y la] meditación más objetiva y universal en torno a la raíz de esa comprensiva inquietud, o sea, sobre el tiempo mismo" (1983: 76).

2. Bousoño ha escrito también algunos poemas de inspiración social y política, principalmente en torno al tema de España, tempranamente tratado por él (L.de Luis 1962: 208). Sin embargo, textos de esta temática como "España en el sueño" o "Reposa, España", pertenecientes a Noche del sentido, nos parecen muy poco representativos, cuantitativa y cualitativamente, de su labor literaria.

3. Véanse en Oda en la ceniza "Biografía", "Susana", "Canción de amor para después de la vida", "Cuestiones humanas acerca del ojo de la aguja", "En la ceniza hay un milagro" o "Precio de la verdad".

4. Como ya advirtió J.O.Jiménez, la poesía de Bousoño busca, "más allá de la movible circunstanciación temporal, penetrar el arcano del tiempo en su unidad vastísima y esencial" (1983: 108).

5. El propio Bousoño interpreta la inversión especular del desenlace del poema como simbolización del "mundo de la muerte, (...) contrario del de la vida" (1976: 222).

6. "...me parece un libro que, sin dejar de expresar un tema personal, obedece más a causas externas, de ambiente de la época, educación recibida, etc., que al núcleo central de la propia visión del mundo" (1987: III).

7. El uso del versículo en algunas secciones del segundo volumen de Bousoño ha sido recientemente elogiado por J.Marco: "...fue siempre en los poemas largos, en el verso libre, donde el poeta halló su voz más verdadera. Recuerdo, con anterioridad, especialmente las "Odas elegíacas" de Primavera de la muerte, tal vez lo mejor que ha escrito un poeta de su generación" (1969: 394). Véase sólo un fragmento del texto titulado "Primavera de la muerte", en el que asoma ya el peculiar simbolismo bousoniano:

Todo es la muerte, pero la muerte es transpasada por las
cuatro estaciones,
y el cielo azul inasible, de delicado más allá,
es la eterna primavera, la dulce sonrisa de la muerte
que va en tenue paisaje y terso viento.

8. Bousoño se ha referido a su voluntad de concreción intuitiva: a partir de 1947, el poeta sintió "una necesidad de objetivar los sentimientos, de no ofrecerlos como experiencias inmediatamente

personales. (...) Buena parte de los poemas de Noche del sentido representan un oscuro intento de "presentar" el misterio" (1960 a: 25-6).

9. M.H.Abrams entronca la difundida idea eliotiana del "correlato objetivo" con las concepciones expresionistas de la poética romántica (II.2.3.1). Transcribimos la formulación incluida en "Hamlet" (1932), citada por Abrams: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked" (1953: 25).

10. En términos narratológicos, frente a la narración autodiegética de poemas anteriores, lo relatado se transmite mediante una técnica enunciativa heterodiegética: el narrador se oculta, y transcribe parcialmente el discurso de una tercera persona (J.M.Pozuelo Yvancos 1988 b: 247-50).

11. "Otra vez les habló Jesús, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida" (Jn 8, 12).

12. Así, textos de los libros que comentamos como "Amada sostenme tú"; "Plegaria a Dios por la Realidad"; "Aquí tenéis"; "Puesto que existes"; "Cuando yo vaya a morir"; "Ven a mí, realidad"; "Lo que hallé"; "Presunta vida". Los títulos también pueden referirse a sí mismos como objeto de enunciación: cf. "Estas palabras".

13. "¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no trasmita un contenido real de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos o sentimientos). Pero si queréis significar «poesía escrita en el lenguaje consuetudinario», no estoy conforme. Y si deseáis decir «poesía que refleje las cosas tal como son», no logro entender lo que esas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades, porque lo que «todo el mundo» ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo. ¿Lo que tú ves? De acuerdo: expresas entonces tu realidad interior, como ha hecho siempre el poeta" (F.Ribes 1952: 25).

14. La bibliografía sobre el asunto es muy extensa: remitimos exclusivamente a F.Rubio (1976; 1980) y a D.Cañas (1991), donde se encontrará una nutrida bibliografía complementaria.

15. Se dispone ahora de detalladísimos estudios de la vasta obra teórico-crítica de Celaya, cuya complejidad no puede reducirse a fórmula simple (A.Chicharro Chamorro 1989).

16. scribe C.Riera: "Posiblemente, tanto Barral como Gil de Biedma pretendían, al enfrentarse con Bousoño, darse pisto, en primer lugar, en los círculos poéticos de Madrid, entre los que

eran prácticamente ignorados, y en segundo lugar, combatir a Bousoño, por el que no tenían simpatías" (1988: 161).

17. Como escriben R.Wellek y A.Warren "Una dirección contemporánea afirma la utilidad y seriedad de la poesía considerando que la poesía allega conocimiento, una especie de conocimiento (...) Ahora bien: cuando la historia, como la literatura, se presenta como disciplina vaga y mal definida, y cuando es más bien la ciencia su imponente rival, se afirma que la literatura aporta un conocimiento de aquella particularidad de que no se ocupa la ciencia ni la filosofía" (1948: 47-8). B.Ciplijauskaitė afirma, por su parte, que el precursor del "conocimiento poético" en la posguerra fue J.M.Valverde, quien comparando la poesía con la Filosofía opinaba que "la segunda llega más lejos, puesto que puede permitirse la intercesión de la intuición" (1966: 470).

18. Véase en la negativa descripción que hace Barral del panorama literario de 1953: "La ambición social -preocupación por el destinatario poético-, con el consiguiente confinamiento de la poesía oscura, el abandono de toda preocupación estructural -substitución de la unidad crítica poema por la unidad crítica libro-, la poesía anecdótica y el coloquialismo, son a mi parecer, los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social, o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa" (1953: 65). Nos hemos referido a los aspectos teóricos de la crítica de Barral a Bousoño en II.2.4.

19. Véase el planteamiento del problema en J.A.Valente: "Cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña el acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad. Es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una defensa contemporánea de la poesía, la idea de ésta como conocimiento ofrezca interés mucho más radical que la teoría de la comunicación" (1963: 155)

20. Véase por ejemplo la ejemplar declaración de F.Brines, que significativamente prescinde del término concreto: "La nueva realidad que, mediante las palabras, hago mía, sólo me puede ser dada en el texto; y se trata de una revelación que enteramente me pertenece, que no viene de fuera, sino de mi interior secreto y oscurecido. La poesía no es un espejo, sino un desvelamiento. En ella nos hacemos a nosotros mismos; no buscamos allí reconocernos sino conocernos. Ponemos ante el espejo nuestra persona, como en él los confidentes de nuestra propia vida y recogemos la presencia de un extraño que nos borra, y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra" (1984: 156).

21. A.Amorós califica este Ensayo como el "autoanálisis más lúcido y arriesgado que poeta alguno -por lo que recuerdo- haya hecho nunca de su cosmovisión y sus procedimientos expresivos" (1987: III). Por su parte, L.A.de Villena, que relaciona el autoanálisis de Bousoño con un género que se remonta a la Biographia Literaria de S.T.Coleridge, ha destacado el escaso cultivo en nuestro país de este género (1977).

22. No nos parecen pues del todo exactas interpretaciones como la de M.Mantero, que define la escritura de la segunda producción del autor como "peculiar forma de existencialismo donde lo irreal y lo real se funden, sin alcance transcendente, designando relaciones en un universo incomprensible. (...) la maraña de símbolos a que se refiere Bousoño, su proliferación tropical (...) es un laberinto para el que lee (...) y no para el autor (...). Tal es la novedad del irracionalismo de Bousoño: laberinto no para su arquitecto o habitante, sino para el que en él se introduce" (1986: 488-9).

23. Bajo la influencia de P.de Man y de la crítica deconstructiva, Ph.W.Silver ha interpretado el desenvolvimiento de la poesía española reciente en función de este problema, aplicado al lenguaje poético: "El lenguaje poético, pues, ansía ganar el rasgo ontológico del objeto natural, pero la realización de este deseo está condenada al fracaso de antemano por la naturaleza misma del lenguaje poético (...) [incapaz de] realizar jamás la identidad absoluta consigo mismo que existe en el objeto natural (...); puede enunciar incluso lo que no existe, pero -por ello mismo- se ve incapacitado para dar fundamento a lo que enuncia" (1985: 23). Por ello "el lenguaje de la poesía mimetiza la eterna división que escinde la entraña del ser" (1985: 36).

24. J.Marco ha destacado también el mayor apoyo en la "experiencia" de los últimos poemarios de Bousoño (1986: 139).

25. Añade Paz: "Aunque la religiones son históricas y perecederas, hay en todas ellas un germen no religioso y que perdura: la imaginación poética. Hume hubiera sonreído ante esta extraña idea. ¿A quién creer: a Hume y su crítica de la religión o a Blake y su exaltación de la imaginación? La historia de la poesía moderna es la respuesta que cada poeta ha dado a esta pregunta. Para todos (...) la poesía es la palabra del tiempo sin fechas (...). Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte" (1974 b: 84-5).

26. "...después de estos últimos indicios más alentadores, nos esperará la aplastante lección de que aún experimentando en toda su sordidez la miseria existencial, sólo habremos pagado la irónica tarifa de nuestro único final irreparable: la entrada en la desposesión y la nada definitivas".

27. "Una realidad absurda e incongruente encuentra su conformación en un lenguaje también tensivo y disparatado. Como los postistas, Bousoño encuentra en la sinrazón y en lo sorprendente unos vehículos aptos para expresar el caos y lo deforme del mundo" (1982: 42).

28. Así, en "La prueba", incluida en Oda en la ceniza, se interpreta irónicamente como signo de la transcendencia del mundo la incomprensible existencia de lo arbitrario, que debe remitir a algo menos absurdo que su realidad gratuita misma:

"Yo creo, señores,
que un gordo bien pudiera
demostrar a los ricos y a los sabios
que detrás de las cosas
más materiales, si queréis,
existe algo escondido. Y yo creo
que a San Anselmo (e incluso al Tomás santo)
se le escapó esta prueba.
Prueba infalible, a mi entender,
de que el mundo no acaba, así como así,
en un gordo".

29. Nuevamente, G.Carnero había ya avisado de la presencia de esta paradoja en la poesía de Bousoño: "Curiosa contradicción encontrar desprecio de la razón y de la inteligencia en un poeta que construye sus escritos con una mezcla de emoción y razón en la que prima la segunda" (1973).

30. "Carlos Bousoño, que se adelantó en tantas cosas a su época, había sido hasta entonces, como un personaje pirandelliano, un poeta en busca de generación, y la encontró, sin duda, en la de los novísimos (...) por fin, Bousoño encontró en el clima intelectual que se produjo por aquellos años un caldo de cultivo adecuado a su verdadera cronología mental y a su talante personal" (A.Amorós 1987: III-IV).

31. Sobre este discutido concepto, véase (C.Bousoño 1979: 11-78; F.Rubio-J.L.Falcó 1980: 86-8; J.Taléns 1981: 15-9; P.Provencio 1988 b; A.García Berrio 1989: 365 y ss.).

32. En este último libro hasta el momento, la escritura de Bousoño desarrolla las directrices generales que hemos trazado a propósito de sus dos antecesores. Es destacable no obstante que la violencia de la tensión intelectual analizada en el texto se resuelve en ocasiones ahora con un regreso a una poesía más melodiosa, que recupera los cánones estróficos tradicionales en alternancia con los procedimientos irónicos y simbólicos que estamos examinando.

33. Véase la definición del "simbolismo particular" de las escuelas literarias modernas que ofrece Ch.Chadwick: "art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparison with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by recreating them in the mind of the reader through the use of unexplored symbols" (1971: 2-3). W.H.Auden describe similarmente, pero con mayor malicia, la técnica poética simbolista: "The only kind of speech which approximates to the symbolist's poetic ideal is polite tea table conversation, in which the meaning of the banalities uttered depends almost entirely upon vocal inflections" (1963: 26).

34. A. Balakian ha localizado en el poema baudelairiano "Harmonie du soir" la muestra más característica de este tipo de técnica, característica del simbolismo: un discurso indirecto que evita la exposición explícita: "ni la expresión directa de la emoción mediante adjetivos calificativos y descriptivos, ni la representación de la emoción a través de personificaciones alegóricas específicas, sino la comunicación entre el poeta y el lector a través de una imagen o serie de imágenes que tienen un valor tanto subjetivo como objetivo. Así como su existencia objetiva es unilateral, su significado subjetivo es multidimensional, y por tanto, sugiere más que designa" (1967: 55).

35. Nos inspiramos -libremente- en la técnica hermenéutica de M. Riffaterre, que conceptúa el texto poético como una unidad semiótica basada en una constante perceptible o significance: "This formal and semantic unity, which includes all the indices of indirection, I shall call the significance. I shall reserve the word meaning for the information conveyed by the text at the mimetic level. From the standpoint of meaning the text is a string of successive information units. From the standpoint of significance the text is one semantic unit" (1978: 2-3).

36. Como casi siempre en Bousoño, en la enumeración se alternan menciones de realidades concretas y abstractas. Así, al lado de referencias concretas a objetos materiales y momentos pretéritos -"butacones", "mesa", "la noche de fiesta" o la "siesta de agosto"- se presentan también referencias abstractas al elementos equivalentes: "el lancinante amor" o "los artefactos del reconstruir". Como quería la Teoría, lo genérico y lo inmediato individual transfieren así, hasta cierto punto, sus respectivos atributos: los elementos concretos a la vista del protagonista se perciben como representantes de su género, y las abstracciones adquieren una actualidad potencial.

37. La caracterización plástica, casi onírica, de nociones abstractas, es una de las técnicas recurrentes de la escritura poética de Bousoño: en "Irás acaso por aquel camino", el aniquilador transcurso del tiempo obtiene una traducción física: el caminante sigue andando "esperando despacio / que se gasten tus pies, día a día / contra las piedras del camino" (IV.4.2).

38. Escribe Lévi-Strauss en otro lugar acerca del "pensamiento salvaje" en relación con el científico de nuestro tiempo: "...es diferente porque su finalidad reside en alcanzar, por los medios más diminutos y económicos, una comprensión general del universo -y no sólo una comprensión general, sino total-. (...) se trata de un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, lo cual es absolutamente contradictorio con la manera de proceder del pensamiento científico, que consiste en avanzar etapa por etapa, intentando dar explicaciones para un número determinado de fenómenos, y así sucesivamente" (1978: 37-8).

39. "...il existe deux modes distincts de pensée scientifique, l'un et l'autre, non pas certes de stades inégaux du développement de l'esprit humain, mais des deux niveaux

stratégiques où la nature se laisse attaquer par la connaissance scientifique: l'un approximativement ajusté a celui de la perception et de l'imagination, et l'autre décalé; comme si les rapports nécessaires qui font l'objet de toute science (...) pouvaient être atteints par deux voies différents: l'une très proche de l'intuition sensible, l'autre plus éloignée. Tout classement est supérieur au chaos; et même un classement au niveau des propriétés sensibles est un étape vers une ordre rationnel" (1962: 28-9).

40. "Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun despues de haber sido cortado todo contacto físico" (1922: 33-4).

41. Una técnica irracionalista pareja puede verse en "La búsqueda", "La cuestión" y "Rememoración de incidentes", incluidos en Las monedas contra la losa.

42. Así en la equiparación de A.Breton de "azar" con "deseo" en L'amour fou (1937), negando así la posibilidad de sinsentido (II.2.6.3.1).

IV. CONCLUSION. POESIA Y POETICA EN LA OBRA DE BOUSOÑO.

Después de haber expuesto y examinado separadamente la poesía y el pensamiento literario de Bousoño, intentaremos ahora establecer los puntos de contacto entre las dos vertientes, poética y teórica, de su obra. El problema, por lo que sabemos, no ha sido sino brevemente esbozado o aludido por algunos estudiosos (A.Duque Amusco 1982; J.Urrutia 1992: 14-17).

Creemos que en el ámbito de la literatura poética de posguerra, la obra de Bousoño es uno de los casos ejemplares de coexistencia de una faceta reflexiva o teórica con el ejercicio de la poesía; y ello con una perseverancia, complejidad y ambición intelectuales pocas veces alcanzadas, cuantitativa o cualitativamente, en el campo al que nos referimos (M.A.Olmos Gil 1992). La producción total de Bousoño constituye por lo tanto un ejemplo privilegiado para el examen del fenómeno típicamente moderno -baste recordar los casos de Poe, de Baudelaire, de Eliot, de Valéry, de Benn o de Paz- del poeta como crítico, o del crítico como poeta.

Aunque no conocemos muchas formulaciones del asunto de las relaciones entre poesía y teoría literaria en la obra de un autor, nuestra hipótesis de trabajo ha sido considerar la coexistencia de ambos quehaceres como mutuamente fecunda y enriquecedora. Bien mirado, apenas podría ser de otra manera, y en el caso concreto de Bousoño, una continuada reflexión teórica, histórica y crítica no podía sino influir, consciente o inconscientemente, en su labor creadora; y viceversa. Secundariamente, nos ha guiado la idea de que el desmoronamiento de los cánones clásicos en la revolución global que supuso el

Romanticismo había necesariamente de estimular el proceso reflexivo por parte de los creadores poéticos, que, como ha demostrado con erudición R.P.Sebold, prolongan las líneas maestras de la reflexión poética anterior, pero se ven obligados a repensarla, a justificarla personalmente (1970).¹ Este proceso reflexivo cuenta en España con los ilustres -aunque más o menos breves- precedentes de Bécquer, Darío, A.Machado o Unamuno; a los que cabría añadir, en época más próxima, a literatos de la talla de Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Pedro Salinas o Jorge Guillén; y, en tiempos recientes a G.Celaya, J.Gil de Biedma o A.García Calvo, entre otros.

En tiempos de una feroz especialización en todos los ámbitos del conocimiento, quizá sea provechoso recordar un agudo pensamiento de Antonio Machado, según el cual lo que sabemos entre todos es lo que no sabe absolutamente nadie; o, con estudiosos de la talla de R.Wellek o A.Warren, que poesía y poética, pensamiento y creación, están inextricablemente unidos en la experiencia del literato:

La teoría es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas (...). Pero, a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un conjunto de cuestiones, sin un sistema de conceptos, sin puntos de referencia, sin generalizaciones. Huelga advertir que esto no entraña un dilema insuperable: siempre leemos con algunas concepciones previas y siempre cambiamos o modificamos estas concepciones previas con la mayor experiencia de obras literarias. El proceso es dialéctico: una interpretación mutua de teoría y práctica (1948: 63).

Así pues, expondremos en primer lugar nuestras conclusiones acerca de la obra total de Bousoño desde una perspectiva histórica, tratando de mostrar la inequívoca filiación romántico-simbolista tanto de su poesía como de su pensamiento literario. Recogeremos a continuación algunas muestras de la influencia de las reflexiones teóricas y críticas de Bousoño en su escritura poética, ya abordadas en párrafos anteriores; para finalizar con lo que consideramos el problema central, la raíz profunda, de ambas vertientes de la obra de nuestro autor: la dialéctica entre racionalidad e irracionalidad.

1. Las concepciones literarias romántico-simbolistas, germen de la obra de Bousoño.

La poesía y el pensamiento literario de Bousoño se relaciona estrechamente con las concepciones literarias romántico-simbolistas, tal y como aparecen en declaraciones teóricas coetáneas y como han sido analizadas a partir de los textos literarios mismos (II.2.6.1). En lo que se refiere al pensamiento teórico de Bousoño, esta cercanía resulta inequívocamente perceptible en dos puntos muy concretos: en primer lugar, la adopción de la sensibilidad como criterio demarcador no tanto de lo literario como de lo poético, en conexión con el concepto romántico de liricidad impulsado por los filósofos prerrománticos (A.García Berrio y M.T. Hernández Fernández 1988); y en segundo lugar, la definición de la poesía mediante una serie de categorías -apracticidad, individualidad, transracionalidad, carácter sintético-provenientes de los

paradigmas conceptuales de la Estética, sintetizables en el concepto de metaconceptualidad.

Ambas posturas -que como es fácil de advertir, mantienen una estrecha relación entre sí, provienen del proceso de subjetivización y psicologización de las concepciones artísticas, ya augurado por J.J.Rousseau al sostener que "ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au coeur que le coeur qui le porte à l'oreille" (1990: 128). La psicologización de la teoría artística, iniciada durante el Renacimiento, llegó a su más alto extremo en el curso de la revolución del Romanticismo, en la que, como recordaba J.Guillén, todo se convirtió en Espíritu (1962: 111-41): la predominante concepción clasicista de poesía como "artificio verbal" alimentado en los cánones de la tradición, es desplazada por una concepción de lo "poético" como expresión creadora individual que busca, en dura lucha con el material artístico, cifrar oscuras intuiciones en el límite de lo decible: las "ideas sin palabras" y "palabras sin sentido" con que caracterizaba Bécquer la "inspiración" en su rima III. Desde esta perspectiva deben entenderse también unas declaraciones como las de Unamuno -excelente poeta decimonónico, como alguien dijo- en la famosa antología de Gerardo Diego:

Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento, cuando los hay, y que la poética [sic] sirve para desnudarlo. Un poeta es el que desnuda con lenguaje rítmico su alma. (...) El mundo espiritual de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia o, mejor, de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a postceptos y no a

preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, o sea poemas, y no a decretos, o sea dogmas. Porque el poema es cosa de postcepto, y el dogma, cosa de precepto (1931: 60).

Salvando distancias terminológicas y obvias diferencias genéricas, en la declaración de Unamuno encontramos en síntesis la convicción fundamental del pensamiento poético de Bousño: la poesía como expresión auténtica de la vida -"postceptos"-, en contraposición a la disciplina dogmática de la racionalidad -"preceptos"-; la sugerente potencia rítmica de la expresión literaria como innovación y descubrimiento irregulares e insustituibles; el referente individual -desnudamiento de "su alma"- a que se asocia el lirismo.

La "metaconceptualidad" poética como aspecto definitorio de la poesía conducirá constantemente, desde los orígenes del Romanticismo, no sólo al establecimiento de las resonancias imaginativas de la experiencia estética como criterio definitorio de la poesía, sino a la aproximación reflexiva al fenómeno poético basado precisamente en la imposibilidad de su conocimiento intelectual o teórico. En el momento de publicación de la Teoría, el insondable "misterio" poético era prácticamente un tópico no sólo en la extraordinaria labor teórico-crítica de Dámaso Alonso, sino en declaraciones ensayísticas de buena parte de los más destacados poetas españoles en ejercicio (B.Ciplijauskaité 1966: 401).

Sin embargo, digámoslo una vez más, en el pensamiento literario de Bousño, la constante concepción de la poesía como efecto estético no es incompatible con el examen de su configuración inmanente (II.2.5.5), que constituye precisamente

el aspecto más innovador de las primeras ediciones de la Teoría de la expresión poética, y uno de los pilares de su polémica definición de poesía como "comunicación". En este punto, Bousoño prolonga personalmente la fecunda orientación formalista de la Poética de nuestro siglo, aunque la convergencia de ambas dimensiones, material y psicológica, del fenómeno estético en los análisis teóricos de Bousoño fuera objeto de fuerte reprobación por parte de corrientes estrictamente formalistas (II.2.4.).

En lo que concierne a la creación poética de nuestro autor, volvemos a encontrar el concepto central de su pensamiento literario de Bousoño, convertido ahora en natural centro de una práctica literaria también caracterizable por sus raíces romántico-simbolistas: la "metaconceptualidad" poética, presente desde sus primeros poemarios de tanteo hasta la más personal y experimentalista escritura de su segunda producción poética. En los primeros libros de Bousoño, los citados principios literarios se manifiestan en el cultivo del "correlato objetivo" de notas paisajísticas o personajes emblemáticos, o la técnica simbolista de expresión indirecta o sesgadas recurrencias metafóricas. Desde una perspectiva temática, pertenecen a la herencia simbolista por un lado, la atracción por los graves temas de la temporalidad, la mortalidad y la indagación esotérica, con un tono filosófico y una eventual finalidad ética que se vinculan inequívocamente con el denominado paradigma decadentista del simbolismo europeo, acuñado ya en lo fundamental por Baudelaire, y como tal, fue objeto de reprobación por parte de J.M.Castellet en su emblemática

antología del desarrollo de la poética "social" antisimbolista en la poesía española contemporánea (III.3).

En su segunda producción poética, la herencia simbolista de Bousoño es perceptible, además de en la persistencia de algunos de los rasgos mencionados, en una fuerte y creciente dimensión irónica, manifiesta en paradojas intelectuales y juegos de palabras, pero también en la disposición poemática, las parodias genéricas o la adopción ficticia de un ingenuo pensamiento mítico-irracional. A pesar de la extrema originalidad de la última producción poética de Bousoño, puede establecerse una relación lejana de estos rasgos tanto con los elementos literarios contrastivos, grotescos, disonantes o patéticos de la estética romántico-simbolista (H.Friedrich 1957; O.Paz 1974 b), como con determinados aspectos de la joven poesía "novísima" de la década de los setenta, principalmente la denuncia de la manipulación ideológica, la vindicación de la opacidad de poesía y lenguaje (III.4).

2. Poesía y poética en Bousoño.

Expondremos a continuación algunas consideraciones a propósito de las relaciones internas de las dos vertientes de la producción que examinamos.

En lo que respecta a la incidencia de la poesía de Bousoño en la construcción de su pensamiento literario, nos parece que donde ello resulta perceptible es en la adopción de un concepto intuitivo e histórico de la poesía, de manera un tanto similar a como sucede en las reflexiones teóricas de G.Celaya (A.Chicharro Chamorro 1989), así como en su desarrollo en torno

a una serie de aspectos y problemas recurrentes. Ello explicaría no sólo el personalismo intelectual y terminológico, o el sesgo ensayístico, del pensamiento de nuestro autor, menos preocupado por adoptar una disciplina de escuela científica o insertar sus reflexiones en un contexto académico y bibliográfico compartido, que de discurrir libremente en torno a preocupaciones propias (II.3).

En lo que concierne a su poesía, resulta natural encontrar en ella no sólo las constantes del fenómeno poético teóricamente establecidas en sus estudios críticos, sino también determinadas técnicas literarias y procedimientos retóricos allí analizados, y ello no tanto como resultado de la aplicación mecánica de recetas críticas, sino más bien por motivos de gustos y afinidades personales, o atención preferente a determinados módulos expresivos.

Hay algunos apuntes acerca de la influencia de la meditación teórica de Bousoño en su labor creativa: M.G.Tomsich (1971) advirtió la utilización de "símbolos de realidad" en Noche del sentido; y F.Brines (1977) e I.Emiliozzi (1991) apuntaron, siguiendo a Bousoño mismo (1977), la presencia de "desarrollos de literalidad" y determinadas técnicas metafóricas en la escritura alucinatoria de la Oda en la ceniza y Las monedas contra la losa.² Remitimos a los citados estudios para estas confluencias: nos importa menos establecer aquí un listado completo de los procedimientos retóricos teorizados por Bousoño que puedan encontrarse en su poesía -son casi todos-, que mostrar, al hilo de unos cuantos ejemplos, la presencia de los posicionamientos centrales de su pensamiento literario: la

metaconceptualidad poética y la objetividad significativa del texto literario.

Así, por ejemplo, las características mezclas de conceptos abstractos y términos o detalles concretos, simultáneamente una aplicación de la "ley de modificación de uso" y una técnica de corte simbolista -por cuanto que, como el propio Bousoño apuntó en su Autocrítica (1976: 207-13), la pujanza visual de los términos concretos contagia a los abstractos, y en cierto sentido ambos tipos de términos intercambian sus cualidades (III.5.2.1). Así, en un típico poema bousoniano, como "El baile", perteneciente a Oda en la ceniza:

El ser y la nada se han hecho para bailar juntos.
Se han hecho para bailar juntos y permanecer enlazados.
Con las cabezas juntas, con amor y delicadeza
la pareja incesante gira en el interminable crepúsculo
una danza sin fin. En el torbellino aparecen,
discontinuos, los cerros, las ciudades, las horas.
Villas y torreones, castillos,
en la llanura se alzan. Poblados
nacen y mueren con la velocidad de la llama
y el cortesano susurra palabras halagüeñas en tanto
pasan los siglos y se desvanece la aurora...

Obviamente, el arranque filosofista de los primeros versos se concreta en una personificación: los conceptos de Ser y Nada se superponen a la figura de una pareja de bailarines, cuyo movimiento es tanto el Tiempo, con mayúsculas -"danza sin fin"- como sus infinitas realizaciones particulares: "cerros", "ciudades", "horas", "poblados". La superposición de conceptos abstractos e imágenes no mantiene siempre la autonomía lógica de

sus términos constitutivos, fundiéndolos en pasajes arreferenciales, inteligibles sin embargo en la clave híbrida, desautomatizada, instaurada por el discurso previo: "el cortesano susurra palabras halagüeñas en tanto / pasan los siglos y se desvanece la aurora".

Veamos un segundo ejemplo, esta vez de uno de los procedimientos retóricos de la Teoría: la "ruptura de sistema". El poema, perteneciente a Las monedas contra la losa, se titula "Mientras en tu oficina tú respiras":

Mientras en tu oficina tú respiras, bostezas, te
abandonas, o dictas en tu clase una lección
ante extraños alumnos que fijamente te contemplan, con
sueño aún en la temprana hora;
mientras hablas, mientras gesticulas en el café,
o inmóvil te concentras en la meditación
de tu escritorio, o echado en el hondo diván
repasas lentamente recuerdos de tu vida; mientras quieto
te abismas en la visión de la llanura interminable,
o mientras escribes una lenta palabra y te recreas
en su dulce sonido, en su amorosa realidad,

caes, estás cayendo hacia atrás por una quebrada del
monte,
estás rodando entre piedras y cardos por la abrupta
pendiente
hacia un barranco en el que corre un río,
rápido como el viento un río corre,
estás herido en la boca, en las manos, el pecho,
sangras por un oído, te despeñas por el farallón
cabeza abajo,
con las piernas en abierto compás,
hacia el fondo, ya con los huesos rotos,
crispadas mano y boca, hacia el abismo, abajo,
súbitamente próximno,

escribes la palabra lentamente, te concentras, murmuras,
en el café discutes, muy despacio sonríes, adelantas
una noble razón,
aduces un adorno, un tejido, un recamado oro,
hablando en la tarima de tu clase diserta,

donde todos están cabeza abajo.

El texto superpone, con cierto amor a la paradoja, dos registros opuestos, que se funden en una correlación insospechada: en su primera mitad una serie de situaciones, localizadas en un entorno concreto - una tarima, una mesa de café, un sofá, un escritorio- y caracterizadas por la inmovilidad; en su segunda mitad, una acción única, retóricamente amplificadora: la caída en el Tiempo, en el "mientras" que preside el poema desde su epígrafe. De esta manera, contraviniendo la experiencia común (TEP I: 514-7), la inmovilidad aparente de no importa qué aspecto de la vida cotidiana revela su aspecto verdadero: una vertiginosa caída física hacia el abismo, "significación transracional" objetivamente contruida mediante un código discursivo particular.

Como en el texto citado anteriormente, la ecuación metafórica no respeta siempre la autonomía de sus términos, y culmina en una fusión arreferencial casi onírica -"irrealista" o "visionaria"- de sus dos planos, síntesis de los dos registros alternativamente desplegados en la representación previa: la inmovilidad móvil de "donde todos están cabeza abajo".

Estudiemos finalmente un tercer y último ejemplo que volverá a mostrarnos la incidencia del pensamiento literario de

Bousoño en su escritura poética: el poema titulado "Salvación en la música", incluido en Las monedas contra la losa, en el que se aborda mediante una calculada profusión de "imágenes visionarias" el tema de la emoción estética del Arte.

La música nos crea un maravilloso pasado, nos instala en
 otro país
 donde florece con naturalidad la cineraria, o donde el
 carbunclo, escondido, reposa;
 o nos inventa junto a un ramo de moradas hortensias,
 próximas al más punzante azul,
 o bajo un castaño, en una abrileña mañana.

Estamos mirando con intensidad esas flores y nos damos
 cuenta de que somos más lúcidos, más intensos de lo
 que solíamos...

(...) / (...)

Estamos en un jardín donde todas las rosas resultan
 significativas
 o en una selva, donde el desorden no es caos, sino
 revelación de una hondura que precisa la declaración
 de un tumulto, abundancia de lianas que descienden
 perezosamente y con profusión calculada del árbol de
 la goma,

o del baobab o de la poderosísima ceiba...

(...) / (...)

...más allá del insignificante acontecer,
 del insignificante nacer, amar, sufrir,
 del insignificante no poder más ni resistir al tormento
 del injusto torturador,
 más allá, en fin, del insignificante envejecer, del
 insignificante morir...

(...) / (...)

...en ese otro espacio de oreo y continuidad,
 no hay muerte, sino significación del morir,
 ni vida y nacimiento, sino sentido y ser.
 Las cosas se hallan en una resplandeciente relación

filosófica, puramente semántica,
 y allí somos inteligentes correspondencias,
 correlaciones,
 tronos de resplandor inocente, pomos de suavidad y
 esencia,
 olores metafísicos, bóvedas de amistad.
 El padecer es luz cristalina; el engaño
 es amor; el odio es la caricia de una mano
 sedosa, exactamente como la celinda, o como la gratitud o
 el ensueño.
 Y desde el otro lado, desde aquí, donde el viento no
 sopla, desde la calma chicha,
 desde aquí, donde nos restregamos inútilmente
 los ojos para ver y aguzamos el oído para oír, y el
 olfato para percibir los olores o la lengua para
 gustar,
 desde aquí, donde el dolor nos duele y la rosa nos finge,
 golpeamos las paredes de la iniquidad, arañamos
 físicamente el muro de la lamentación,
 para poder mirar por algún agujero el campo infinito,
 donde soplan espirituales las brisas indolentes
 de mayo y los serenos vientos de agosto.
 Es la música: oídla.

Hemos debido prescindir, para mayor claridad, de algunos
 pasajes del extenso poema, innecesarios para lo que nos interesa
 mostrar en este momento. A pesar de la proliferación de
 "superposiciones herméticas", la imagen primaria establecida en
 el texto es la de la música como un jardín selvático, situado
 "en otro país" que es también "un maravilloso pasado" (v.1).
 Como en casos anteriores, es menos importante la justificación
 intelectual de la metáfora, característicamente vaga -la
 feracidad de la vegetación selvática, su variedad de matices,
 etc.- que la constancia de su aplicación a lo largo del texto,

en largos versículos de textura amplificatoria y efectos acumulativos susceptibles de remedar verbalmente los desarrollos temáticos de la música clásica (III.4). A esta correlación simbólica se suman las sugerencias, connotaciones y simbolizaciones parciales del "irrealismo homogéneo", típicas de la poesía de Bousoño (III.5.2.1).

En todo caso, la estricta división espacial establecida en el texto entre el reino de la música y el "aquí" de sus oyentes se refuerza con una constante nota caracterizadora: el jardín musical es el reino de la significación verdadera, no sujeta a las contradicciones del pensamiento lógico, ni al desgaste letal de la temporalidad. Las "ráfagas de verdad absoluta" (v. 18) de la música se contrastan sistemáticamente en el poema con la inesencialidad e inestabilidad de lo no trasmutado en arte, de la misma manera que en la Teoría la significación poética es una verdad más veraz y fiel a la realidad que las concepciones del pensamiento lógico.

Además, la superioridad epistemológica de la experiencia estética postulada en el texto no implica en absoluto polisemia o hermetismo infinitos, o la ausencia de un código semiótico objetivo. Por el contrario, la convergencia de la imaginería irrealista del poema en un "jardín-paraíso salvador" (I.Emiliozzi 1991: 216), establece, como en casos anteriores, una clave constante desde la que interpretar la "irrealidad" poética", y acaso justificar su desarrollo mediante una relación intertextual: la alusión, nunca explícita, al motivo mítico del Paraíso perdido.

3. Racionalismo e irracionalismo en la obra de Bousoño.

Analizaremos para concluir la gravitación de las vertientes teórica y creativa de la obra de Bousoño en torno a un idéntico problema: la tensión dialéctica entre racionalidad e irracionalismo.

En la raíz del pensamiento literario de Bousoño aparece un constante enfrentamiento entre razón e irracionalidad, manifestado en las diferentes dimensiones de su teoría a propósito de múltiples problemas. En todas ellas, el signo de las relaciones entre lo racional y lo irracional es siempre la prevalencia de lo segundo sobre lo primero: el texto poético es superior a la lengua ordinaria, porque produce una reverberación simbólica o estética que nos dice más de nosotros mismos que las frías categorías conceptuales o que el uso convencional y repetitivo de las palabras; el individuo puede reconocerse mejor y más intensamente en el fulgor irracionalizable de la poesía, que en las simplificaciones compartidas de la Lógica o la Gramática; la dimensión simbólica de la Cultura determina ocultamente el perfil de las más áridas y antihumanísticas disciplinas de la Ciencia.

Una serie de idénticas posturas aparece asimismo en la poesía de Bousoño: el recurso al símbolo, la alusión o la sugerencia predominan sobre el poder organizativo de la lúcida semántica del lenguaje; el poema, atraído por los graves temas universales de la especulación mistérica, busca cifrar, mediante toda una serie de procedimientos de significación indirecta, oscuros presentimientos casi inefables, desestimando con ello en la práctica la asunción consciente de la biografía personal o la crítica inteligente de la organización de la sociedad como

objetos poéticos; finalmente la poesía, tema de sí misma, autoproclama su superioridad cognoscitiva sobre el conocimiento racionalista, torpe e inadecuado, instituyéndose en auténtica "teoría" (III.5.1).

En todo ello no podemos sino ver una clara adscripción de la obra de Bousoño no ya a las concepciones literarias románticas, sino a la corriente intelectual que discurre entre la filosofía de Nietzsche y la revolución literaria surrealista, animando también el psicoanálisis de Freud y Jung, la fenomenología espiritual de G.Bachelard o el raciovitalismo de Ortega y Gasset, con una misma reivindicación: el papel de la imaginación simbólica, del esplendor estético, de las representaciones inconscientes, o de la pujanza irracional de la Vida, con mayúsculas, en la desespiritualizada y utilitarista civilización occidental moderna. Todas estas instancias desatienden la urgencia productiva de los modernos, su fascinación por un futuro en rigor inencontrable, deteniéndose en una sabiduría ancestral e inmóvil, en los sutiles avisos del corazón -el modesto "piso de abajo" de que hablaba Antonio Machado-, para recordar que la racionalidad no es sino una, y acaso la más frágil, de entre las muchas dimensiones potenciales del hombre. El historiador M.Eliade resume bien el núcleo ideológico al que nos referimos cuando concluye que

Un homme uniquement rationnel est une abstraction; il ne se rencontre jamais dans la réalité. Tout être humain est constitué à la fois par son activité consciente et par ses expériences irrationnelles (1957: 178).³

No obstante lo anterior, el "irracionalismo" de Bousoño se desarrolla de una manera extremadamente paradójica: a la fuerte convicción en la prelación de lo irracional sobre lo racional se superpone, en las dos vertientes de su obra, un análisis racionalista de la irracionalidad.

Nos parece emblemática a este respecto la descripción teórica de los procesos asociativos irracionalistas en los estudios de Bousoño sobre el simbolismo literario. Resulta tal vez difícil, por obvio, reparar en el estricto racionalismo que implica la observación y delimitación de lo irracional no ya sólo en las corrientes poéticas contemporáneas, sino en la totalidad de la Cultura, entendida desde la perspectiva de su "expresividad". Como escribíamos en III.5.3., el entendimiento del simbolismo como "error lógico" al que llega Bousoño en Epocas literarias, además de ensanchar el campo de estudio del simbolismo a la totalidad de las manifestaciones culturales - al menos desde la perspectiva de su experimentación estética - implica igualmente un minucioso análisis discriminador de lo propio e impropio; es decir, implica la advertencia, un poco a la manera racionalista de Freud, de la continua intromisión de un sentido irracional en cualquier actividad humana. Dicho de otra manera, los análisis del simbolismo cultural de Bousoño quieren en último término poner de relieve las constantes interferencias de la irracionalidad en el desarrollo de la Cultura, que se entiende, siguiendo a Ortega, no como una construcción intelectual pura, sino como una "función orgánica" de la Vida (1923).

Pero para ello, Bousoño adopta un método crítico estrictamente racionalista, que constituye la última paradoja

de su obra, y, en realidad, como es sabido, la paradoja central del pensamiento occidental, de Kant en adelante: la victoria pírrica de la razón sobre sí misma, al demarcar sus límites, juzgarse insuficiente, y entregarse a la exploración de su propia constitución y de vías de conocimiento suplementarias. El pensamiento literario de Bousoño participa de este cambio de rumbo aparentemente contradictorio al dedicar varios volúmenes al análisis teórico del simbolismo y de la experiencia estética de la poesía, ambos entendidos como instrumentos epistemológicos superiores a la razón, el lenguaje y la lógica; y ello en innovadora contravención de una extendida renuncia romántica al análisis teórico y crítico de la poesía. En último término, parece pensar Bousoño, que no en vano dejó escrito en la Teoría de la expresión poética que la razón es "medio adecuado para conocer lo posible" (II: 142), el conocimiento debe de ser útil aunque sólo sea para declararse insuficiente y levantar el mapa de países extranjeros que no podrá visitar nunca.

En lo que se refiere a su poesía, el racionalismo de Bousoño se manifiesta de manera menos enrevesada de como sucede en su pensamiento. Como establecimos en II.5.1., la poesía de Bousoño entronca con el simbolismo no sólo por su confianza en la reverberación metalógica de la lírica, sino en el seguimiento de una ironía racionalista, en la que se manifiesta por medios intelectuales el conflicto epistemológico que había conducido en el Romanticismo a la entronización del simbolismo. El racionalismo irónico de Bousoño traduce claramente, de manera más señalada en su segunda producción poética, una desconfianza razonada en las posibilidades del pensamiento racional de explicar totalmente la vida; y esa incapacidad humana,

patéticamente sentida, se vehicula en un fuerte sarcasmo y una ácida autoburla de la búsqueda de conocimiento, oblicua pero objetivamente propuesta como avance del conocimiento.

Finalmente, la ironía que afecta la utilización del recurso de la analogía (III.5.2.3.) muestra bien que en último término, el simbolismo de Bousoño puede entenderse también desde una perspectiva racionalista: los humorísticos experimentos de una razón derrotada que delega transitoriamente en el irracionalismo, en cáustica negación de sí misma, mientras asiste impotente a la consunción de su tiempo.

Desde esta perspectiva, la poesía de Bousoño enlaza con un anti-intelectualismo escéptico tal vez no muy habitual en nuestras letras, pero inequívocamente presente en poetas de herencia romántico-simbolista con simultáneas preocupaciones intelectuales. Así, un poeta, ensayista y filósofo de la envergadura de Unamuno testimonia en un poema levemente humorístico incluido en Rimas de dentro (1923) la desconfianza moderna en la filosofía y el conocimiento intelectual:

Cerre el libro que hablaba
de esencias, de existencias, de sustancias,
de accidentes y modos,
de causas y de efectos,
de materia y de forma,
de conceptos e ideas,
de noúmenos, fenómenos,
cosas en sí y en otras, opiniones,
hipótesis, teorías...
Cerré el libro y abrióse
a mis ojos el mundo.
(...) / (...)
Sobre el libro cerrado

que yacía en la yerba
 por la luna su pasta iluminada,
 mas su interior a oscuras,
 descansaba una rana
 que iba rondando su nocturna ronda.
 ¡Oh Kant, cuánto te admiro! (1987-1989 II: 82).

Y A.Machado, en quien un frontal conflicto entre vocación poética y vocación filosófica desembocó en el ejercicio de una seria metafísica humorística a través de sus apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín, como respuesta literaria a una contradicción intelectual en sus orígenes cercana a la de Bousoño, recoge en versos más directos una de las creencias centrales de su pensamiento: la incapacidad de captar abstractamente la realidad viva. Cita el texto J.M.Valverde, indicando también la retirada del poema, no muy lírico, del lugar que originalmente le correspondía en Campos de Castilla:

Puedes coger cenizas del fuego heraclitano
 mas no apuñar la onda que fluye, con tu mano.
 Vuestras retortas, sabios, sólo destilan heces.
 Oh, machacad zurrapas en vuestros almoreces!
 Medir las vivas aguas del mundo... ¡desvarío!
 Entre las dos agujas de tu compás va el río (1971: 57- 8).⁴

Esperamos haber logrado mostrar, tanto en párrafos anteriores como en la recapitulación de estos últimos epígrafes, la fundamental congruencia que se despliega entre las dos vertientes de la obra de Bousoño, así como la conveniencia de considerarlas en su conjunto.

NOTAS

1. A ello impulsa también, como escribe W.H.Auden, la pérdida de cánones -y no sólo del canon literario- que singulariza la cultura moderna: "the fact that we now have at our disposal the arts of all ages and cultures, has completely changed the meaning of the word tradition. It no longer means a way of working handed down from one generation to the next; a sense of tradition now means a consciousness of the whole of the past as present, yet at the same time as a structured whole the parts of which are related in terms of before and after. Originality no longer means a slight modification in the style of one's immediate predecessors; it means a capacity to find in any work of any date or place a clue to finding one's authentic voice" (1963: 79-80).

2. Y ahora M.F.Franco Carrilero, quien sigue muy de cerca en sus análisis críticos al Bousoño autocrítico, pero negando toda relación entre su poesía y su teoría (1992: 282).

3. Según Eliade, el moderno proceso racionalista de desacralización aniquila el significado pleno de la vida elaborada en las religiones y los mitos, haciendo aparecer el tiempo como una efímera o fantasmal duración hacia la muerte: "c'est seulement dans les sociétés occidentales modernes que l'homme areligieux s'est pleinement épanoui. L'homme moderne areligieux assume une nouvelle situation existentielle: il se reconnaît uniquement sujet et agent de l'Histoire, et il refuse tout appel à la transcendance. Autrement dit, il n'accepte aucun modèle d'humanité en dehors de la condition humaine, telle qu'elle se laisse déchiffrer dans les diverses situations historiques. L'homme se fait lui-même, et il n'arrive à se faire complètement que dans la mesure où il se désacralise et désacralise le monde. Le sacré est l'obstacle par excellence devant sa liberté. Il ne deviendra lui-même qu'au moment où il sera radicalement démystifié. Il ne sera vraiment libre qu'au moment où il aura tué le dernier dieu" (1957: 172).

4. Comenta J.M.Valverde a propósito del debate entre poesía y filosofía en Machado, y de la impulsión que le llevó a escribir De un cancionero apócrifo: "Con el tiempo, Antonio Machado llegaría a encontrar una solución, práctica y ambigua, a la vez: la solución irónica de filosofar en cabeza ajena, inventando un pensador que, de haber existido, habría expuesto esas teorías en las que Antonio Machado no puede creer en serio, pero que considera muy valiosas, y, más aún, que juzga que debieran haber sido inventadas en su debida oportunidad histórica para beneficio de la claridad y vitalidad del espíritu, suyo y de su época presente y futura. La creación de Abel Martín, pues, es un acto de ironía y de humor, un verdadero chiste..." (1971: 53).

V. APENDICES.

APENDICE I. La visualización simbólica.

En la teoría de Bousoño, la visualización simbólica se identifica en último término como un proceso simbolizador secundario, puesto que, de manera similar a como sucede en el proceso simbolizador primario, la intensidad estética con que es percibida la literalidad "cosificada" proviene de su significado simbólico. No se trata, pues, de que el receptor acepte la literalidad irreal como significativa, sino de que de manera no consciente, esa expresión literal se confunde con lo que simboliza, de manera paralela al "simbolizador" semántico, y llega así a ser experimentada "cosificadamente" en la conciencia (IRR: 241-4). Puesto que confusión preconsciente y eficacia misteriosa constituyen el núcleo de la teoría del simbolismo, Bousoño puede interpretar congruentemente el proceso de visualización como simbolización auxiliar (IRR: 295-9).

Como decíamos en el texto, la visualización procede de la ausencia de significado lingüístico, con lo que, en confluencia con la argumentación de la Teoría, la desaparición de la "función" deja ver la "forma". Según Bousoño, la ley de la forma y la función es en realidad un "sistema psíquico de carácter universalmente humano" (IRR: 356), sustentado en el hecho de que la habitual percepción humana de la realidad está determinada por la significación: "...de las cosas nos importa la significación que poseen (...) nos horroriza su pura materialidad (...) incomprensible" (IRR: 354-55).

El fenómeno de la visualización simbólica es así equiparable al de la percepción estética, si bien se interpreta al primero como ancilar respecto, en primer lugar, de la primera ley estética de la Teoría:

Si «visualizar» es tanto como «estetizar» (...), la función de la visualidad es clara: potenciar lo poético, eleva lo poético a un grado de mayor intensidad. En nuestra terminología lo diremos así: la función de la visualidad es ayudar a la imagen visualizada a cumplir con mayor plenitud su oficio «individualizador» del significado que le corresponda (IRR 355-6);

y en segundo lugar, respecto del proceso principal de simbolización:

la emoción realista con que en tales fenómenos la letra irreal se nos ofrece (...) no tiene nunca un sentido propio, sino un sentido exclusivamente de servicio: (...) intensificar el otro significado simbólico de las expresiones, el que llamabamos "principal" (...) justo por surgir en calidad de posible (IRR: 299).

Esto es así porque, a pesar de la cosificación y visualidad de la literalidad simbólica, estos efectos no pueden estrictamente considerarse propiedades suyas, puesto que se trata en realidad de transferencias ilusorias de su significado irracional, perfectamente descriptibles como "simbólicas" en sí mismas: un segundo "simbolizado" de carácter "ancilar" respecto del semántico o principal (IRR: 241-4 y 295-9). Así, en el

ejemplo de "El poeta" de Aleixandre, la visualización del gigantismo de la expresión literal refuerza el símbolo de grandeza del "poeta en comunicación con el mundo natural".

Resumamos finalmente de manera muy breve los dos procesos diferentes de visualización descritos por Bousoño: la visualización autónoma y la visualización contextual (IRR: 334-402). La autónoma, basada en la "ley de la forma y la función" que provoca la ininteligibilidad semántica lingüística, se intensifica en la medida en que "más grave sea la aniquilación de sentido" (IRR: 336). A esta clase de visualización pertenecen los ejemplos citados en el texto, así como el verso de Maiakovsky que transcribimos aquí:

Yo me hare unos pantalones negros con el terciopelo
de mi voz (IRR: 336).

La visualización contextual, más compleja, se basa en la inserción de la expresión "irreal" en un contexto realista que refuerza paradójicamente la plasticidad simbólica:

La visualización autónoma es aquella que se produce en ciertas expresiones aparentemente por sí misma, pues su motor es únicamente un "mecanismo" psíquico (...). La visualización contextual, en cambio, se origina como efecto no sólo de un mecanismo psíquico, sino también de un agente verbal (que puede, eso sí, permanecer tácito, aunque ello sea muy poco frecuente (IRR: 334)).

La inserción realista puede realizarse de multiples maneras -contigüidad, enumeración caótica, inversión de los planos de la

imagen-, que tienen siempre en común la ruptura sorprendente del sistema de la representación. Véase un ejemplo de contigüidad, tomado de Juan Ramón Jiménez:

El río manda a veces una cansada brisa;
el ocaso una música imposible y romántica.

Bousoño describe el procedimiento visualizador en los siguientes términos:

La proximidad o identidad formal de las frases físicamente colindantes en ciertos elementos característicos nos lleva, repito, a conceder preconscientemente una identidad de fe a sus respectivas "letras". O dicho en giro diferente: nos lleva a sentir (...) un mismo grado de plástica veracidad (IRR: 368).

APENDICE II. Aspectos de la metáfora surrealista.

Revisaremos a continuación algunas de las notas características de la compleja imagería surrealista. Recuérdese que en la definición de Bousoño, el Surrealismo se define por la simultaneidad de tres notas: "inconexión" asociativa, ininteligibilidad lógica y no concienciación de la índole metafórica del discurso por difuminación de los nexos sintácticos. A estos tres rasgos se suman eventualmente una serie de fenómenos, que puede alcanzar en el caso más arduo el número de seis; si bien tres de ellos pueden ser considerados, nos parece, como variantes de una única peculiaridad literaria.

Los textos utilizados como ejemplo proceden del libro de V.Aleixandre Pasión de la tierra, considerado por Bousoño modelo de la escritura surrealista en estado puro. Puesto que en ocasiones las interpretaciones de estos poemas, por parte de Bousoño, son extraordinariamente concretas, conviene que cite mos un pasaje de Superrealismo donde se especifica el método de exégesis seguido por el autor:

toda interpretación de una obra de arte (...) se halla sujeta a la posibilidad de yerro. Sabiendo esto, he seguido, al interpretar los pasajes poéticos de Pasión de la tierra de que me sirvo (...) un criterio de doble comprobación (...)[;] he optado por atender únicamente a aquellas versiones que, sin ponernos de acuerdo previamente, eran coincidentes, por separado, en el autor del poema y en mí. Yo primero interpretaba el instante poético en cuestión, y, sin decirle al autor cuál era esta interpretación mía, le pedía que

me diese su propio análisis al propósito. Mi criterio, en todo caso, fue éste: Si había discrepancia, aunque fuese leve, entre las dos interpretaciones, el trozo poemático se convertía en inutilizable. Sólo cuando se producía una total coincidencia, el texto en cuestión entraba en el acervo sobre el que me permitía ya realizar posteriores lucubraciones (SUP: 87).

Nos parecía necesario recoger esta extensa declaración a causa de su interés. Exponemos a continuación las conclusiones de Bousoño a propósito de los seis fenómenos secundarios discernibles en la escritura surrealista.

1. Multiplicidad de "procesos Y" a partir de un "originador" único.

La proliferación de procesos asociativos en la escritura surrealista a partir de una expresión dada u "originador" puede llevar a la producción no sólo de uno, sino de varios "originados", dependientes cada uno de ellos de un "proceso Y" o dirección asociativa propios. Esta complejidad simbolizadora se explicará más claramente con un ejemplo en el que de un mismo originador se creen dos "series sintagmáticas", una de naturaleza "conexa" y otra "inconexa". El texto procede del poema alexandrino titulado "El solitario":

Una cargazón de menta sobre la espalda, sobre la caída
catarata del cielo, no me enseñarán afanosamente a
buscar ese río último en que refrescar mi garganta.

(Giboso estás, caminando camino de lo descaminado
(...) haré mi solitario olvidándome de mi joroba.

(...) Alardeo de barbas foscas, entremezclando mis dedos y mis rencores (SUP: 275).

Según Bousoño, la "visión autónoma" "una cargazón de menta sobre la espalda" origina dos "series sintagmáticas" y dos "originados". Una de las series es emocionalmente "conexa" y por tanto poemáticamente objetiva, en tanto que se enlaza con la emoción simbólica de la visión primera. La segunda serie es sin embargo "inconexa", no poemática, y simboliza la literalidad del originador:

el simbolismo inicial, el constituido por el originador, en cuanto que ha sido mal leído, hace nacer la metáfora "cargazón en el sentido espiritual = cargazón en el sentido físico" y produce el originado "giboso"; en cuanto que ese mismo símbolo u originador ha sido "bien leído", produce la "calificación" de "agrio resentimiento" de que el personaje se reviste: "alardeo de barbas foscas, entremezclando mis dedos y mis rencores (SUP: 276).

La serie "inconexa" es un "desarrollo de literalidad" idéntico al del "cuentaquilómetros de alquiler" citado en (I.2.1.2.).

2. Multiplicidad de "originados" en un sólo "proceso Y".

Se trata de un fenómeno no incompatible con el anterior, al tiempo que también incrementador del número de simbolizaciones de la escritura surrealista. Una sola lectura simbólica da lugar aquí a varias "series sintagmáticas", que verbalizan una idéntica noción simbólica en varios "originados"

distintos. El proceso es ejemplificado con el poema "Fuga a caballo", de Pasión de la tierra:

Hemos mentido. Hemos una y otra vez mentido siempre.
 Cuando hemos caído de espaldas sobre una extorsión de luz, sobre un fuego de lana burda mal parada de sueño.
 Cuando hemos abierto los ojos y preguntado qué tal mañana hacía. Cuando hemos estrechado la cintura, besado aquel pecho y, vuelta la cabeza, hemos adorado el plomo de un tarde muy triste. Cuando por primera vez hemos desconocido el rojo de los labios (SUP: 277-278).

Según Bousoño, el núcleo simbólico del pasaje, explícito en su primera línea, es el sentimiento de "falseamiento vital", fundamental en los poetas del 27. La complicación del pasaje surge cuando del originador "hemos mentido...siempre", parten tres "procesos Y" distintos, en torno a las tres nociones: 1) revesamiento; 2) victoria del mal; y 3) contrasentido. Cada uno de estos procesos cuenta con varios "originados": al primer "proceso Y" corresponderían los "originados" "hemos caído de espaldas" y "vuelta la cabeza"; al segundo, "extorsión de luz" y "desconocido el rojo de los labios"; y al tercero, "fuego de lana", "lana burda", "lana mal parada de sueño" y "hemos estrechado la cintura, besado aquel pecho y, vuelta la cabeza, hemos adorado el plomo de un tarde muy triste" (SUP: 277-292). Obsérvese además una nueva muestra de simbolización "inconexa" de literalidad en los "originados" de la primera serie sintagmática.

3. Doblaje de "originados" o "disemia" simbólica.

El fenómeno de la pertenencia de un "originado" a varios "procesos Y" se ejemplifica con el poema "El mundo está bien hecho", también perteneciente a Pasión de la tierra:

Perdidamente enamorada la mujer del sombrero enorme, caía torrencialmente en forma de pirata que viene a sacudir todos los árboles, a elevar hacia el cielo las raíces desengañadas que no sonríen ya con sus dientes de esmeralda. ¿Qué esperaba? Tras la lluvia el corazón se apacigua, empieza a cantar y sabe reír para que los pájaros se detengan a decir su recado misterioso. Pero la prisa por florecer, ese afán por mostrar los oídos de nácar como un mimo infantil, como una caricia sin las gasas, suele malograr el color de los ojos cuando sueñan. ¿Por que aspiras tú, tú, y tú también, tú la que ríes con tu turbante en el bolsillo, levantando la fábula de metal sonorísimo; tú, que muestras tu espalda sin temor a la risa de las paredes? (SUP: 294)

Los tres procesos simbolizadores del texto se centran, según Bousoño, en las nociones: 1) lo grandioso natural frente a lo grandioso convencional; 2) inadecuación que vence a la autenticidad; y 3) absurdo, burla sarcástica. Estos tres "procesos Y" nacen de un mismo "originador", el simbolizador que abre el poema: el enamoramiento total de una mujer con un "enorme sombrero": una mujer convencional en una sociedad artificiosa. Comenta Bousoño:

ese "sombrero enorme" (...) no puede ser sino símbolo del grotesco convencionalismo social en su máxima intensidad negativa. Sólo un gran poder puede oponerse a otro gran poder: frente al fuerte amor de la mujer "perdidamente enamorada", la fuerte oposición

constrictora de la sociedad: la enormidad del sombrero expresa la enormidad del convencionalismo que la restringe y sujeta (SUP: 295).

Es obvio que las tres lecturas simbólicas sobre el "simbolizador" inicial están relacionadas entre sí; por eso no debe sorprender que varios de sus originados puedan integrarse en una u otra familia:

la simultaneidad del trío de lecturas nos dice también algo: que esos tres enunciados están en una relación tal que uno supone el otro, y que, en definitiva, los tres constituyen una misma realidad (SUP: 300).

Finalmente, el "doblaje" consiste en que

todos los originados «grotescos» reiteran miembros de las dos familias anteriores: «caía torrencialmente» y «en forma de pirata» reiteran los miembros primero y segundo de la especie «grandiosa»; «tú que ríes con tu turbante en el bolsillo» y «tú, la que muestras tu espalda sin temor a la risa de las paredes» reiteran los miembros primero y tercero de la especie «inadecuada» (SUP: 301).

La eficacia expresiva de este "doblaje" radica en la capacidad polisémica de los originados, al servicio de la intensidad estética de los textos:

Cada «mala lectura», cada «originado» que se añade a cada «familia», (...) se «dobla», o (...) se agrega al sistema expresivo, tienen, o deben tener, consecuencias simbólicas, pues ese es su mecanismo.

Del talento del poeta depende, por supuesto, que ese mecanismo cumpla su misión (SUP 307-308).

4. Ilogicismo de los nexos sintácticos.

Fenómeno expresivo inédito en el irracionalismo anterior, la disimulación de la naturaleza metafórica de los procesos asociativos surrealistas puede realizarse de muy diferentes maneras, que van desde la inhibición de la verbalización del nexo igualatorio hasta la transformación de esa relación sintáctica, bien por simbolización de las relaciones sintácticas, bien por adecuación de los componentes del originado unos a otros. Bajo este epígrafe se incluyen, como señalábamos arriba, las restantes tres notas del "Surrealismo secundario": falsa concienciación de las relaciones "originador-originado", relación sintáctica simbólica, y "elaboración secundaria".

4.1. Inhibición: "Metáforas no escritas y no concienciadas".

Recuérdese que la ausencia de concienciación de la naturaleza metafórica del discurso es uno de los tres rasgos que definen el Surrealismo según Bousoño. Un surrealista puede interpretar simbólicamente una expresión textual y traducir su emoción en un sintagma lingüísticamente desvinculado del primero. Véase en el caso del "amor letal" de la ya citada línea de Aleixandre:

No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche. Los truenos están bajo tierra. El plomo no puede verse.

Dado que no hay indicio verbal alguno que relacione los sintagmas realzados con la simbólica noche alexandrina -si exceptuamos la sucesividad, claro está- y aunque se trate aquí de una simbolización "conexa", de relieve emocional obvio, quizá pudiera resultar aventurado definir como metafórica una relación intersintagmática que en principio podría interpretarse simplemente como temporal, secuencial. Pero Bousoño es terminante a este respecto. En el Surrealismo,

el poeta presenta simplemente yuxtapuestos, bien que en su ánimo preconsciente se hallen en realidad identificados (...)[;] ambas expresiones, como no es difícil de probar, se relacionan identificativamente (SUP: 82).

4.2. Simbolización sintáctica. Mutua adecuación en el "originado".

Se trata de otra técnica exclusiva del Surrealismo:

el preconsciente no sólo tiende a confundir dos cosas en cuanto medie entre ellas una relación cualquiera, sino que, más extrañamente todavía, puede confundir, asimismo, a esta última, a esa relación "cualquiera" real con otra que en el proceso X apareciera como no real, es decir, como puramente simbólica (SUP: 329).

Para explicar las transformaciones de las relaciones sintácticas sufridas en el plano textual, era necesario proponer un nuevo concepto teórico para designar aquel material hipotético sobre el cual se realizan las transformaciones.

Bousoño denomina a la emoción simbólica bruta, en tanto que divergente de la verbalizada en el originado, **simbolizable**. Se trata de un concepto muy cercano al de "simbolizado", si bien situado en la fase emotiva del "proceso Y" creador, mientras que el "simbolizado" representa la traducción extraestética de la emoción simbólica del "proceso X" lector. Se trata, pues, tenemos que decir, de una hipótesis de segundo grado:

desde el proceso Y, se plasma, en el originado, la complejidad de lo que luego, en el proceso X, va a constituir el simbolizado (llamémoslo desde ahora, (...)) cuando lo sorprendamos en el proceso Y, "el simbolizable"). Y es que media entre esos dos términos, "originado" y "simbolizable", (...) una relación de efecto a causa: la complejidad del simbolizable produce, en el proceso Y, la complejidad del originado (SUP: 311).

Volvamos ahora a la simbolización sintáctica superrealista. El ejemplo pertenece al poema "El mundo esta bien hecho":

Tras la lluvia, el corazón se apacigua, empieza a cantar y sabe reír para que los pajaros se detengan a decir su recado misterioso (SUP: 331).

La relación sintáctica de finalidad, escribe Bousoño, expresa en realidad una consecutividad, debida a una momentánea armonía del hombre con la naturaleza (SUP: 331). La sintaxis preconsciente puede originar también nexos sintácticos de simultaneidad o consecutividad, como ha podido advertirse en ejemplos anteriores. Recordemos sólo uno, que nos servirá de

muestra de otra peculiaridad surrealista conectada con la que estamos viendo:

Hemos mentido. Hemos una y otra vez mentido siempre.
 Cuando hemos caído de espaldas sobre una extorsión de
 luz, sobre un fuego de lana burda mal parada de sueño;

donde el falseamiento del complejo perfil del "simbolizable" se produce en la disimulación de la interindependencia de una serie de "originados". En este caso, las expresiones "fuego de lana", "lana burda" y "lana mal parada de sueño" disfrazan su independencia por mutua adecuación en la superficie textual:

el ocultamiento preconsciente de la pretensión significativa que hemos examinado antes puede (...) intensificarse, envolviéndose en mayores tinieblas, al complicarse con otra irracionalización diferente: la que viene a ocultar la independencia que cada plano imaginario (A=E1; A=E2; A=E3...) guarda con respecto a todos los demás (...). Yo estimo que, en el presente caso, ditintos planos evocados (...) se pueden fundir en un sólo conjunto por hallarse referidos a una misma realidad («hemos mentido») (SUP: 282).

El illogicismo de los nexos surrealistas puede, finalmente, vincularse con las trasformaciones verbales operadas sobre el "simbolizable" en la "serie sintagmática" del "proceso Y". Ello afectará no sólo a los nexos -y de dos maneras distintas: bien por adecuación al "originado" verbal definitivo, bien por conservación de la sintaxis preconsciente del "simbolizable"-, sino también a lo que Bousoño denomina "sección sustantiva" y

"sección adjetiva" del "simbolizable" complejo. Veamos algunos ejemplos. Las líneas siguientes del poema "Rosa y serpiente":

Soy largo, largo. Yazgo en la tierra y sobro. Podría rodearla, atarla, ceñirla, ocultarla, podría ser yo su superficie (SUP: 313);

se interpretan en términos de adecuación de la "sección adjetiva" al núcleo emotivo de la "sustantiva": el dolor como degradación. El poeta se ha encontrado aquí

en trance de traducir la compleja noción del originador «yo» en cuanto «yo sufro un gran dolor» (...). Descompone entonces ese cuerpo semántico en las dos secciones antes indicadas: (...) la primera (...) «yo en cuanto sufro»; la segunda, (...) «un gran (dolor)» (...). Ambas secciones emprenden juntas su proceso Y:

Yo (en cuanto que sufro mucho) [=persona muy envilecida =] emoción de persona muy envilecida [=persona muy envilecida = criatura muy vil] = serpiente muy larga (SUP: 314).

Veamos ahora un ejemplo de la conservación de la sintaxis preconsciente del "simbolizable" en un "originado" divergente: En unas líneas de "El amor no es relieve":

Las nubes no salen de tu cabeza, pero hay peces que no respiran (SUP: 323);

el nexa cobra

una súbita cordura al ser reinstalado en el ámbito verbal que lo ha engendrado, lo cual demuestra nuestros anteriores asertos: las partículas ilógicas en cuestión son restos en el originado de las relaciones en el simbolizable, y de este modo, al hallarse sin mascara tales residuos en un mundo carnavalesco se produce en el lector el desconcierto y la sensación de absurdo (SUP: 323).

El magma lingüístico preconsciente al que pertenece el nexos conservado sería parecido al que citamos a continuación:

Es asombroso que las nubes, tan dependientes de ti, pues el amor nos identifica y sume en la naturaleza, no salgan de tu cabeza; pero hay peces que no respiran, cosa más pasmosa todavía y que sin embargo se da: si se produce este prodigio, no debe maravillarnos tanto el otro (SUP: 323).

APENDICE 3. Teoría simbólica de la Cultura.

En algunos capítulos de Epocas literarias se bosqueja una caracterización teórica de la Cultura desde la perspectiva de su expresividad simbólica. Ello es posible en virtud del exhaustivo análisis de los procesos asociativos no concientes desarrollado por Bousoño en libros anteriores, que permite establecer ahora una equiparación entre la expresividad artística de la poesía, y el valor estético de juegos, ritos, tradiciones, costumbres, e incluso disciplinas humanísticas y científicas como la Ciencia o la Filosofía.

El simbolismo cultural se fundamenta, piensa Bousoño, en la índole emotiva e irreflexiva de las "cosmovisiones" (I.3.1.2), que afectan a los hombres de manera inconsciente. De la misma manera que los creadores artísticos cultivan ciertos temas, formas, motivos o géneros literarios sin ser conscientes ni de sus motivaciones ni de su significado cosmovisionario (EL II: 470-2), la totalidad de los productos culturales aparecen, respecto de su origen cosmovisionario, como misteriosa e inadecuadamente significativos. Es posible así analizar cualquier manifestación cultural como si se tratase de una metáfora poética surrealista, en la que de una realidad originadora, las condiciones de vida medidas en función del desarrollo de la racionalidad, se llegase a un núcleo emotivo - la interiorización "individualista" del racionalismo- traducido simbólicamente en las obras culturales.

El ejemplo de Bousoño esclarece el proceso a propósito del racionalismo individualista de un momento bajo de la evolución

histórica: el núcleo emotivo cosmovisionario de un hombre de la Edad Media.

Pensemos, por ejemplo, en la situación feudal. No hay comercio ni industria; las clases quedan separadas por abismos infranqueables, etc., etc. Estos son hechos históricos objetivos que están ahí con su cruda materialidad exenta. Si frente a ellos experimento una sensación de impotencia que me lleva a una escasa conciencia de mí mismo y a la emoción correspondiente («individualismo cero») nos habremos situado, de pronto, con tal manera de sentir en otro reino, en una noción (pues que las nociones son siempre intencionales y, por lo tanto, nocionales) que nada tiene que ver, en sí misma, con la premisa de la que se desprende (II: 460).

En la clave de formulación simbólica de Superrealismo:

«No hay industria ni comercio; las clases sociales son infranqueables, etc. [=yo he de vivir en ese mundo = en ese mundo no podré llevar a cabo lo que yo querría e incluso lo que yo necesitaría emprender para realizarme = soy impotente = tengo poca realidad =] emoción de «tengo poca realidad», escasa conciencia de mí mismo (individualismo cero)» (II: 460-1).

En el esquema de la metáfora surrealista de Superrealismo, la emoción denominable "individualismo cero" sería la culminación de la "serie sintagmática" del "proceso asociativo Y o de autor", emoción lúcidamente inconexa respecto de su "originador":

Originador [= B = C =] emoción consciente de C (EL II: 462).

Bousoño es menos nítido, nos parece, en el momento de establecer el carácter de la "serie sintagmática" subsiguiente, aquélla en que la emoción simbólica central produce una expresión verbal que es su metáfora o traducción "inconexa":

emoción consciente de C [= D = E =] originado;

porque identifica el "originado" final de la "serie" tanto con la obra cultural en sí, como con el "estilo" de esa cultura:

Los originados son los distintos componentes de la cultura que (...) hemos contribuido a plasmar: la literatura, la música, la pintura, el pensamiento de nuestra época; o, hablando con amplia generalidad, el «estilo» que a la cultura hemos sido capaces de imprimir (II: 464).

Así, por ejemplo, del "individualismo" elevado de la época romántica, debe desarrollarse una Literatura de las siguientes características:

«Sentimiento individualista ya muy elevado [=soy mucho = necesidad de la libertad para realizar lo mucho que soy = interés por las realidades libres =] tema del mar libre y de la libre selva; jardines que fingen un abandono silvestre; interés por las personalidades «a quien nadie impuso leyes»: tema del don Juan, del pirata, del cosaco, del mendigo interpretado de ese modo, etc.; libertad técnica (rompimiento con las

reglas neoclásicas); rompimiento con las ataduras de la razón (II: 465).

En resumen, gracias a la fórmula asociativa no racional de la metáfora surrealista, Bousoño puede concebir y esquematizar las producciones artísticas, los estilos históricos, y la Cultura en general, como una gigantesca metáfora irracionalista o simbólica de una emoción consciente, el "individualismo", basado en las condiciones materiales de la vida humana:

La cultura es, pues, algo así como un gigantesco símbolo de gran complejidad, que puede descomponerse en símbolos menores, que serían las distintas manifestaciones de esa cultura en un momento de su desarrollo: literatura (o música, artes plásticas, filosofía, ciencia, etc.), precisamente del Renacimiento (o del Barroco, o del Romanticismo, etc.). Y aun tales símbolos se reducirían a otros de más pobre entidad, y estos a otros, hasta llegar a los constituidos por los más pequeños rasgos de estilo (II: 478).

La única peculiaridad del simbolismo cultural respecto de la simbolización surrealista consiste, escribe Bousoño, en que la Cultura es un símbolo sin "simbolizado": la ecuación simbólica de su "proceso Y" no puede desentrañarse mediante un correspondiente "proceso X de lector" porque las cosmovisiones parten de un "originador vital", no escrito, inalcanzable por el lector: unas condiciones vitales irreproducibles (II: 521-7).

El parentesco entre las producciones culturales de las distintas disciplinas de un momento histórico proviene, pues,

de su carácter de "originados" de idéntico "originador", tal como se defiende en un erudito capítulo de Epocas centrado en las relaciones de "estilo" entre diferentes disciplinas culturales (II: 478-520). El paralelo estilístico entre Filosofía y Literatura, entre Ciencia y Filosofía, o entre los movimientos artísticos equivalentes en las diversas artes, no debe interpretarse, según Bousño, como influencia recíproca; a despecho de algunas asincronías, su proximidad proviene de que están vinculadas a una misma fuente: la emoción consciente individualista. Si las distintas manifestaciones culturales, los "originados" de la "serie sintagmática"

se asemejan dentro de un mismo periodo, ello no se debe, en principio (...) a que uno cualquiera de los términos (por ejemplo, la filosofía) influya sobre los otros, sino a que todos hallan origen común (no siempre simultáneo, y de ahí el espejismo del influjo) en la cosmovisión a la sazón reinante; lo cual no impide, claro está, que, tras ese tipo de vinculación sustantiva y primaria, se establezcan toda clase de lazos secundarios, según los cuales la filosofía, digamos, proporcione argumentos, solidez y osadía a ciertos usos mentales nuevos, por ejemplo, los científicos; o, por supuesto, al revés (II: 499).

Sin embargo, que las diferentes ramas de la cultura traduzcan simbólicamente idéntico núcleo individualista no significa que todas puedan expresarlo idóneamente. Entre ellas hay evidentes diferencias de medios expresivos: la Ciencia parece ser "la más pobre", mientras que el arte, por el contrario, resulta "la más rica, la que ostenta mayores posibilidades, registros más variados y sensibles" (II: 519).

Asimismo, y mediante razonamiento semejante, las distintas artes poseerán aptitudes diferentes para expresar determinadas concepciones históricas del mundo. Por ejemplo,

la música pudo dar cauce a la cosmovisión racionalista del neoclasicismo sin desnaturalizarse, cosa que no le ocurrió a la poesía, pues una poesía racional es, en cierto modo, un contrasentido, pero no lo es una música de esta misma especie, y es que la racionalidad en la música no surge como prosaico conceptualismo (...), sino como rigor constructivo (II: 520).

VI. BIBLIOGRAFIA.

1. Bibliografía de Carlos Bousoño.

1.1. Libros de poesía, plaquettes y antologías.

- 1945 Subida al amor, Madrid, Hispánica.
- 1946 Primavera de la muerte, Madrid, Hispánica.
- 1952 Hacia otra luz. (Subida al amor. Primavera de la muerte. En vez de sueño), Madrid, Insula.
- 1957 Noche del sentido, Madrid, Insula.
- 1960 Poesías completas. Primavera de la muerte, Madrid, Giner.
- 1962 Invasión de la realidad, Madrid, Espasa-Calpe.
- 1967 Oda en la ceniza, Madrid, Ciencia Nueva.
- 1971 a La búsqueda, Valencia, Fomento de Cultura.
- 1971 b Al mismo tiempo que la noche, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- 1973 Las monedas contra la losa, Madrid, Alberto Corazón.
- 1975 Oda en la ceniza. Las monedas contra la losa, Buenos Aires, Losada.
- 1976 Antología poética, 1945-1973, Barcelona, Plaza y Janés.
- 1980 Selección de mis versos, Madrid, Cátedra.
- 1986 Carlos Bousoño, ed. y ant. de Enrique Baena, Málaga, Diputación provincial.
- 1988 Elegías (a Vicente Aleixandre), Valencia, La pluma del águila.

- 1989 Metáfora del desafuero, Madrid, Visor.
- 1991 Oda en la ceniza. Las monedas contra la losa, ed. de Irma Emilíozzi, Madrid, Castalia.

1.2. Libros de Teoría y Crítica literaria.

- 1950 La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético, Madrid, Insula. (3ª ed. en ed. Gredos, 1977).
- 1951 (en colaboración con Dámaso ALONSO) Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro), Madrid, Gredos. (4ª ed. 1970).
- 1952 Teoría de la expresión poética, 2 vols., Madrid, Gredos. (7ª ed. 1985).
- 1977 El irracionalismo poético (El símbolo), Madrid, Gredos. (2ª ed. 1981).
- 1979 Superrealismo poético y simbolización, Madrid, Gredos.
- 1981 Epocas literarias y evolución, 2 vols., Madrid, Gredos.
- 1985 Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción, Madrid, Júcar.

1.3. Artículos de Teoría y Crítica literaria.

- 1948 "«En la muerte de Miguel Hernández» de Vicente Aleixandre", Insula, 29 (1948), p. 5.
- 1950 a "Un nuevo libro de Aleixandre: Mundo a solas", Insula, 53 (1950), pp. 2 y 7.
- 1950 b "Vicente Aleixandre, académico", Clavileño, 1 (1950), pp. 63-64.

- 1951 a "Estilística y teoría del lenguaje. Notas al libro Poesía española de Dámaso Alonso", Cuadernos Hispanoamericanos, 19 (1951), pp. 113-126.
- 1951 b "La poesía de Blas de Otero", Insula, 71 (1951), p. 2.
- 1952 "El poeta y sus gustos", en F. Ribes (1952: 21-5).
- 1953 "La poesía contemporánea y el gran público", Índice de Artes y Letras, 59 (1953), p. 17.
- 1954 a "Consideraciones en torno a un libro de poesía", Bolívar, (1954), pp. 226-246.
- 1954 b "Sobre Historia del corazón, de Vicente Aleixandre", Insula, 102 (1954), pp. 3 y 10.
- 1955 "Nuevo concepto de Estilística", Bolívar, 40 (1955), pp. 1017-27.
- 1956 "La poesía como género literario", Papeles de Son Armadans, 4 (1956), pp. 32-37.
- 1957 "Obra poética de Julio Maruri", Insula, 132 (1957), p. 5.
- 1958 a "La percepción del tiempo", Insula, 154 (1958), pp. 1 y 12.
- 1958 b "La poesía de Dámaso Alonso", Papeles de Son Armadans, 32-33 (1958), pp. 256-300.
- 1958 c "El término "gran poesía" y la poesía de Vicente Aleixandre", Papeles de Son Armadans, 32-33 (1958), pp. 245-255.
- 1959 "Ante una nueva promoción de poetas", Agora, 27-28 (1959), pp. 3-6.
- 1960 a "Introducción" a sus Poesías completas. Primavera de la muerte, Madrid, Giner, 1960, pp. 17-27.

- 1960 b "Notas sobre un poema de Miguel Hernández: Antes del odio", Cuadernos de Agora, 49-50 (1960).
- 1960 c "La poesía de Vicente Gaos", Papeles de Son Armadans, 55 (1960), pp. 75-100.
- 1960 d "Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre", en V. Aleixandre, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 9-71.
- 1961 a "Carta abierta a José M.Castellet", Insula, 170 (1961), p. 15.
- 1961 b "La poesía de José Angel Valente y el nuevo concepto de originalidad", Insula, 174 (1961), pp. 1 y 14.
- 1962 a "En torno a una ley de la poesía", Insula, 182 (1962), pp. 1 y 10.
- 1962 b "Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía", Papeles de Son Armadans, 73 (1962), pp. 9-47.
- 1963 "Materia como historia (El nuevo Aleixandre)", Insula, 194 (1963), pp. 1 y 12-13.
- 1964 a "Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea", Papeles de Son Armadans, 101 (1964), pp. 121-184.
- 1964 b "La sugerencia en la poesía contemporánea", Revista de Occidente, 20 (1964), pp. 188-208.
- 1968 "Cosmovisión simbólica y cosmovisión realista en Aleixandre", Destino, 1599 (25 de mayo de 1968), pp. 36-37.
- 1969 a "Arte y moral", Revista de Occidente, 77 (1969), pp. 159-175.
- 1969 b "Una época en los personajes", Papeles de Son Armadans, 158 (1969), pp. 143-172.

- 1970 a "Un ensayo de estilística explicativa (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha)", en Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84.
- 1970 b "Significación de los géneros literarios", Insula, 281 (1970), pp. 1 y 14-15.
- 1971 "La poesía de Claudio Rodríguez", prólogo a C.Rodríguez, Antología poética, Barcelona, Plaza y Janés, 1971.
- 1972 "Introducción a Cantos de muerte", prólogo a G.Trakl, Cantos de muerte, Madrid, Al-Borak, 1972.
- 1973 a "En torno a «Malestar y noche» de García Lorca", en El comentario de textos, Madrid, Castalia, 1973, pp. 305-342.
- 1973 b "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (Una estructura cosmovisionaria)", Cuadernos Hispanoamericanos, 280-282 (1973), pp. 508-540.
- 1974 "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", prólogo a F.Brines, Poesía 1960-1971, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, pp. 9-94.
- 1976 "Ensayo de autocrítica", prólogo a C.Bousoño, Antología poética, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.
[Recogido con modificaciones en Poesía poscontemporánea (1985: 141-225).]
- 1977 "La estética de Ortega: notas de controversia", Cuadernos Hispanoamericanos, 322-323 (1977), pp. 53-77.
- 1978 a "Nueva interpretación de Cántico de Jorge Guillén (El esencialismo juanramoniano y el guilleniano)", en

Homenaje a Jorge Guillén, Madrid/Wellesley, Insula/Wellesley College, 1978.

- 1978 b "Las técnicas irracionalistas de Aleixandre", Insula, 374-375 (1978), pp. 5 y 30.
- 1979 "La poesía de Guillermo Carnero", prólogo a G.Carnero, Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), Madrid, Hiperión, 1979, pp. 11-68.
- 1980 Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez, Madrid, Real Academia Española, 1980.
- 1984 a "Poscontemporáneo. (Volver a leer Sombra del paraíso de Vicente Aleixandre)", El País, Suplemento Libros 269 (16 de diciembre de 1984), p. 12.
- 1984 b Reflexiones sobre mi poesía, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- 1984 c "Rostro muerto (En la muerte de Vicente Aleixandre)", El País, 2816 (15 de diciembre de 1984), p. 26.
- 1985 a "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy", Boletín de la Real Academia Española, LXV (1985), pp. 49-60.
- 1985 b "Sentido de los heterónimos de Fernando Pessoa", ABC, (30 de noviembre de 1985).
- 1986 a "Metáforas lorquianas", El País, Extra "García Lorca" (19 de agosto de 1986), p. IV.
- 1986 b "Presentación de unos poemas inéditos de V.Aleixandre", El cuervo, 419 (1986), pp. 23-26.
- 1986 c "Sobre García Lorca", ABC (17 de agosto de 1986).
- 1987 a "Autobiografía intelectual. Una trayectoria intelectual", Anthropos, 73 (1987), pp. 15-20.

- 1987 b Carlos Bousoño. Teoría de la cultura y de la expresión poética. Antología de textos y poemas, Anthropos Suplementos, 3 (1987).
- 1987 c "Generación del 27: Aleixandre y Neruda", en Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 29-47.
- 1990 a "Cantar como se habla: perfil de la poesía de Jaime Gil de Biedma", El País (14 de enero de 1990), p.3.
- 1990 b "La poesía es comunicación", Insula, 523-524 (1990), pp. 13-4.
- 1990 c "La poesía de Dámaso Alonso", Anthropos 106 (1990), p. 54-65.
- 1991 (y A.Duque Amusco, eds.), Vicente Aleixandre, En gran noche. Últimos poemas, Barcelona, Seix Barral.
- 1992 "La poesía de Claudio Rodríguez", en C.Rodríguez, Poesía como participación: hacia Miguel Hernández, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 41-65.

2. Bibliografía general.

ABRAMS, M.H.

- 1953 The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition, New York, Oxford University Press, 1971.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

- 1967 Teoría de la Literatura, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1984.

AGUIRRE, José A.

- 1973 Antonio Machado, poeta simbolista, Madrid, Taurus, 1973.

ALARCOS LLORACH, Emilio

- 1950 "Fonología expresiva y poesía", Revista de Letras, 3 (1950), pp. 179-97.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás

- 1983 "La crítica lingüística", en P. Aullón de Haro (1983: 141-207).
- 1989 Retórica, Madrid, Síntesis, 1989.

ALEIXANDRE, Vicente

- 1928-1931 Espadas como labios. Pasión de la Tierra, Buenos Aires, Losada, 1977.
- 1946 "Adolescencia y muerte", prólogo a Carlos Bousoño, Primavera de la muerte, Madrid, Hispánica, 1946, pp. 9-29.
- 1958 "Carlos Bousoño sueña el tiempo", en Los encuentros, ed. de J.L.Cano, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 252-8.
- 1960 Obras completas, ed. de C.Bousoño, 2 vols., 2ª ed., Madrid, Gredos, 1978.
- 1971 Poesía superrealista. Antología, 2ª ed., Barcelona, Barral editores, 1977.

ALONSO, Amado

- 1940 Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- 1955 Materia y forma en poesía, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1965.
- 1955 a "Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística", en (1955: 95-106).
- 1955 b "La interpretación estilística de los textos literarios", en (1955: 107-32).
- 1955 c "Sentimiento e intuición en la lírica", en (1955: 11-20).

ALONSO, Dámaso

- 1944 "La poesía de Vicente Aleixandre", en (1965: 267-97).
- 1950 a "Hacia un conocimiento científico de la obra poética", prólogo a C. Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre, Madrid, Insula, 1950, pp. XI-XV.
- 1950 b Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, en Obras completas, 9 vols., Madrid, Gredos, 1989, VII, pp. 7-522.
- 1960 Góngora y el «Polifemo», 6ª ed., 3 vols., Madrid, Gredos, 1980.
- 1965 Poetas españoles contemporáneos, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1965.

ALSTON, William P.

- 1964 Filosofía del lenguaje, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

AMOROS, Amparo

- 1987 "El esplendor de la ceniza", Anthropos, 73 (1987), pp. III-IV.

ANDERSON IMBERT, Enrique

- 1957 La crítica literaria: sus métodos y problemas, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984.

ARISTOTELES

- 1974 Poética, ed. de V.García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

AUDEN, W.H.

- 1963 The Dyer's Hand and other Essays, London, Faber and Faber, 1987.

AULLON DE HARO, Pedro

- 1983 (coord.) Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1983.
- 1986 "La teoría poética del creacionismo", Cuadernos Hispanoamericanos, 427 (1986), pp. 49-73.
- 1987 Los géneros ensayísticos en el siglo XX, Madrid, Taurus, 1987.
- 1989 La poesía en el siglo XX (hasta 1939), Madrid, Taurus, 1989.

AYUSO, José Paulino

- La poesía española del siglo XX: desde 1939, Madrid, Playor, 1983.

AZUA, Félix de

1983 "Prólogo" a Farra, en P.Provencio (1988 b: 94-102).

BADOSA, Enrique

1990 "Sigamos hablando de Júpiter", Insula, 523-524 (1990), pp. 15-6.

BALAKIAN, Anna

1959 Surrealism. The Road to the Absolute, 2ª ed., London, G.Allen & Unwin Ltd., 1972.

1967 El movimiento simbolista. Juicio crítico, Barcelona, Labor, 1969.

1982 (coord.), The Symbolist Movement in the Litterature of European Languages, Budapest, Akadémias Kiadó, 1982.

BARRAL, Carlos

1953 "La poesía no es comunicación", en P.Provencio (1988 a: 64-8).

1971 ["Entrevista"] en P.Provencio (1988 a: 69-71).

1978 Los años sin excusa (Memorias II), Madrid, Alianza, 1982.

BAUDELAIRE, Charles

1972 Les fleurs du mal [1861], ed. de C.Pichois, Paris, Gallimard, 1972.

BENITO DE LUCAS, Joaquín

1981 Literatura de la posguerra: la poesía, Madrid, Cincel, 1984.

BERASATEGUI, Blanca

- 1982 "Carlos Bousoño, refinado y dinamitero", ABC, "Sábado cultural". (11 de septiembre de 1982), pp. VIII y IX.

BLANCO, Mercedes

- 1986 "Qu'est-ce qu'un «concepto»?", en Les Langues Néo-latines, 254 (1986), pp. 5-20.

BLANCO WHITE, José María

- 1971 "Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles" [1824], en Antología de obras en español, ed. de V.Llorens, Barcelona, Labor, 1971, pp. 212-219.

BLOOM, Harold

- 1989 Poesía y creencia, Madrid, Cátedra, 1991.

BODINI, Vittorio

- 1963 Los poetas surrealistas españoles, Barcelona, Tusquets, 1982.

BONELLI, G.

- 1974-1975 "L'estetica crociana e la poetica di Carlos Bousoño", Revista di studi Croceani, fasc. IV (1974); fasc. I-III (1975). [No hemos podido ver este trabajo].

BONNELLS, J.

- 1983 "Notes sur les tendances actuelles de la poésie espagnole: ruptures et décroissements (1964-1970)", Les Langues Néo-latines, 245 (1983), pp. 27-39.

BORGES, Jorge Luis

- 1952 "El idioma analítico de John Wilkins", en Prosa completa, 2 vols., Barcelona, Bruguera, 1980, II, pp. 221-5.
- 1979 Obra poética, 1923-1977, 2ª ed., Madrid, Alianza-Emecé Editores, 1981.
- 1992 "Examen de metáforas", ed. de E.García de Enterría, en ABC cultural, 47 (25 de septiembre de 1992), pp. 15-9.

BRETON, André

- 1937 L'amour fou, Paris, Gallimard, 1991.

BRINES, Francisco

- 1977 "Carlos Bousoño: una poesía religiosa desde la incredulidad", Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321 (1977), pp. 221-248.
- 1984 "Introducción" a Selección propia, en P.Provencio (1988 a: 156-63).

CANO, José Luis

- 1952 "Teoría de la expresión poética", Insula, 79 (1952), pp. 6-7.
- 1961 "Carlos Bousoño nos habla de poesía (Entrevista)", Insula, 179 (1961), pp 8-9.
- 1974 a "Seis notas sobre la poesía de Carlos Bousoño", en (1974 b: 58-92).
- 1974 b Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra, Madrid, Guadarrama, 1974.

- 1986 Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre, Barcelona, Seix Barral, 1986.

CAÑAS, Dionisio

- 1986 "La conciencia alucinante de José Hierro", en su ed. de J.Hierro, Libro de las alucinaciones, Madrid, Catedra, 1986, pp. 45-69.
- 1990 "Introducción" a su ed. de J.Gil de Biedma, Volver, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 9-48.
- 1991 "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50", en Actas de los Primeros encuentros de Poética. Jaime Gil de Biedma y su generación poética (22 al 26 de octubre de 1991), Zaragoza, Universidad [en prensa].

CARNERO, Guillermo

- 1973 "Un manifiesto neoclásico sobre el significado del significado", Informaciones, Supl. "De las artes y las letras" (14 de junio de 1973), p. 5.
- 1977 "Teoría creativa y creatividad teórica", Informaciones, Supl. "De las artes y de las letras", 454 (24 de marzo de 1977), pp. 6-7.
- 1979 "Primera visión teórica del superrealismo", Informaciones, Supl. "De las artes y las letras", 580 (6 de septiembre de 1979), pp. 1-2.
- 1982 "Bousoño y la lógica de la historia literaria", El País, Supl. "Libros", 146 (8 de agosto de 1982), p. 5).

- 1989 "La poética de la poesía social en la postguerra española", en Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 299-336.

CASTELLET, José María

- 1966 (ed.), Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1973.

CELAYA, Gabriel

- 1952 "Poesía eres tú", en F.Ribes (1952: 43-46).
1980 "Historia de mis libros", en Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1989.

CERNUDA, Luis

- 1957 a Estudios sobre poesía española contemporánea, en (1975: 289-483).
1957 b Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX), en (1975: 485-720).
1964 La realidad y el deseo (1924-1962), 4ª ed., Madrid, F.C.E., 1985.
1975 Prosa completa, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, 1975.
1983 "William Blake", pról. a W.Blake, El matrimonio del cielo y del Infierno. Cantos de inocencia y experiencia, trad. de S.Capurro, Madrid, Visor, 1983, pp. 11-26.

CIPLIJAUSKAITE, Birute

- 1966 El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social), Madrid, Insula, 1966.

COLINAS, Antonio

- 1978 "Teoría y obra de Carlos Bousoño", Cuadernos Hispanoamericanos, 342 (1978), p. 674.

CULLER, Jonathan

- 1975 La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, Barcelona, Anagrama, 1975.

CHADWICK, Charles

- 1971 Symbolism, London, Methuen & Co Ltd., 1971.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline

- 1984 Le surréalisme, Paris, P.U.F., 1984.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio

- 1989 La teoría y crítica literarias de Gabriel Celaya, Granada, Universidad, 1989.

DEBICKI, Andrew P.

- 1982 Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Madrid, Júcar, 1987.

DELGADO, F.G.

- 1978 "Carlos Bousoño, teórico del símbolo", Insula, 384 (1978), pp. 1 y 15-16.

DIAZ DE CASTRO, Francisco Javier; PAYERAS GRAU, María

- 1987 "Madurez poética y conciencia del ser en Oda en la ceniza", Anthropos, 73 (1987), pp. I-III.

DIAZ PLAJA, Guillermo

- 1971 "Oda en la ceniza de Carlos Bousoño", en Cien libros españoles, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 25-28.

DIEGO, Gerardo

- 1934 (ed.), Poesía española contemporánea (1901-1934), Madrid, Taurus, 1987.

DOMINGUEZ CAPARROS, José

- 1981 "Literatura y actos de lenguaje", en J.A. Mayoral (1987 b: 81-121).

DOMINGUEZ REY, Antonio

- 1987 El signo poético, Madrid, Playor, 1987.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan

- 1972 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Madrid, Siglo XXI, 1983.

DUQUE AMUSCO, Alejandro

- 1981 "Carlos Bousoño: hacia una ciencia del espíritu", Insula, 420 (1981), pp. 1 y 12-13.
- 1982 "Carlos Bousoño: una obra unitaria", Quimera, 15 (1982), pp. 46-49.

- 1987 "Biografía dialogada", Anthropos, 73 (1987), pp. 20-30.

DURAND, Gilbert

- 1964 L'imagination symbolique, 4ª ed., París, P.U.F., 1989.

EAGLETON, Terry

- 1983 Una introducción a la teoría literaria, México, F.C.E., 1988.

ECO, Umberto

- 1975 La production des signes, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- 1984 Semiótica y filosofía del lenguaje, Barcelona, Lumen, 1990.

ELIADE, Mircea

- 1955 Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso, Madrid, Taurus, 1983.
- 1957 Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1989.

EMILIOZZI, Irma

- 1991 "Introducción" en su ed. de Carlos Bousoño, Oda en la ceniza. Las monedas contra la losa, Madrid, Castalia, 1991, pp. 7-56.

FAGUNDO, Ana María

- 1969 "La poesía de Carlos Bousoño. Entre el ser y la nada", Insula, 274 (1969), pp. 1-12.

- 1972 "La poesía de Carlos Bousoño", Revista de Estudios Hispánicos, VI (1972), pp. 135-144.

FERRATER, Juan

- 1952 "Aspectos de la obra de arte", en Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1968, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1982.

FERRATER MORA, José

- 1979 Diccionario de Filosofía, 3ªed., 4 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1981.

FORTUÑO LLORENS, Santiago

- 1982 La obra poética de Carlos Bousoño, Barcelona, Universitat, 1982.
- 1983 "Poética y poesía de Carlos Bousoño", Los Cuadernos del Norte, 21 (1983), pp. 84-89.
- 1989 "Carlos Bousoño: «Elegías» (a Vicente Aleixandre)", Insula, 508 (1989), pp. 20-1.
- 1990 "Carlos Bousoño: Metáfora del desafuero", Amics de la poesia, 14 (1990), pp. 9-11.

FRANCO CARRILERO, María Francisca

- 1992 La expresión poética de Carlos Bousoño, Murcia, Universidad, 1992.

FRAZER, James G.

- 1922 La rama dorada. Magia y religión, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

FREUD, Sigmund

- 1899 La interpretación de los sueños, trad. de Luis López-Ballesteros, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- 1930 El malestar en la cultura y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

FRIEDRICH, Hugo

- 1956 Structures de la poésie moderne, Paris, Decréel / Gonthier, 1976.

GALLEGO MORELL, Antonio

- 1972 (ed.) Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1972.

GARCIA BERRIO, Antonio

- 1973 Significado actual del formalismo ruso (La doctrina del Método formal ante la poética y la lingüística modernas), Barcelona, Planeta, 1973.
- 1985 La construcción imaginaria en «Cántico», Limoges, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines, 1985.
- 1988 (y María Teresa HERNANDEZ FERNANDEZ), La poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1988.
- 1989 Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor

- 1982 "Introducción al estudio del surrealismo literario español", en El surrealismo, Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-27.
- 1987 La poesía española de 1935 a 1975, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987.

GARCIA LORCA, Federico

- 1982 Poesía, 2, ed. de M.García Posada, Madrid, Akal, 1989.

GARCIA MARTIN, José Luis

- 1986 La segunda generación poética de posguerra, Badajoz, Servicio de publicaciones de la Diputación, 1986.

GARCIA MONTERO, Luis

- 1987 Poesía, cuartel de invierno, Granada, Diputación Provincial, 1987.
- 1990 "Carlos Barral o los matices del conocimiento", Insula, 522-523 (1990), pp. 25-27.
- 1991 "Un poeta necesario", en Renacimiento, 6 (1991), [pp. 3-8].

GARCIA POSADA, Miguel

- 1979 (ed.). 40 años de poesía española, Madrid, Cincel-Kapelusz, 1979.
- 1981 Lorca: Interpretación de "Poeta en Nueva York", Madrid, Akal, 1981.

GARCIASOL, Ramón de [pseud. de Miguel Alonso]

- 1954 Una pregunta mal hecha. ¿Qué es la poesía?, Madrid, S.I.P.E., 1954.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel

- 1975 Introducción a la Teoría de la Literatura, Madrid, S.G.E.L., 1975.

GEIST, Anthony L.

- 1980 La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936), Barcelona, Guadarrama, 1980.

GENETTE, Gérard

- 1976 Mimologiques. Voyages en Cratile, Paris, Eds. Du Seuil, 1976.

GIL DE BIEDMA, Jaime

- 1955 "Función de la poesía y función de la crítica, por T.S.Eliot", en (1980: 17-31).
- 1960 Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén, en (1980: 75-191).
- 1965 "Poética", en P.Provencio (1988 a: 118-20).
- 1976 (et. al.) "Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades", en (1980: 240-53).
- 1980 El pie de la letra. Ensayos 1955-1979, Barcelona, Crítica, 1980.
- 1991 Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, 1991.

GIMFERRER, Pere

- 1973 "Las monedas contra la losa", Destino, 1857 (5 de mayo de 1973), pp. 47-8.
- 1985 "Poética", en Joven poesía española, ed. de C.G.Moral y R.M.Pereda, Madrid, Cátedra, 1982, p. 180.

GOMEZ BEDATE, Pilar

- 1990 Introducción a la poesía lírica, Barcelona, P.P.U., 1990.

GOMEZ-MARTINEZ, José Luis

- 1981 Teoría del ensayo, Salamanca, Ediciones Universitarias de Salamanca, 1981.

GONZALEZ, Angel

- 1984 "Introducción" a su antología Poemas, en P.Provencio (1988 a: 33-41).

GOYTISOLO, José Agustín

- 1983 Sobre las circunstancias, Barcelona, Lumen, 1990.

GRACIAN, Baltasar

- 1971 El criticón, ed. de E.Correa Calderón, 3 vols., Madrid, Clásicos castellanos, 1971.

GRANDE, Félix

- 1970 Apunte sobre poesía española de posguerra, Madrid, Taurus, 1970.

GUILLEN, Jorge

- 1962 "Bécquer o lo inefable soñado", en Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1972, pp. 111-41.

GULLON, Germán

- 1981 (ed.), Poesía de la vanguardia española, Madrid, Taurus, 1983.

GULLON, Ricardo

- 1979 "Simbolismo y símbolos", en J.O.Jiménez (1979: 21-44).

HUME, David

- 1980 Investigación sobre el conocimiento humano [1748], ed. de J.de Salas Ortueta, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

ILIE, Paul

- 1972 "La metáfora surrealista en Juan Larrea", en Los surrealistas españoles, Madrid, Taurus, 1972, pp. 303-315.

JAKOBSON, Roman

- 1960 "Lingüística y Poética", en Ensayos de Lingüística general, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 347-395.

JAUSS, Hans Robert

- 1975 "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J.A.Mayoral (1987 a: 59-85).

- 1977 Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética, Madrid, Taurus, 1986.

JIMENEZ, José

- 1986 Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética, Madrid, Tecnos, 1986.

JIMENEZ, José Olivio

- 1964 a Cinco poetas del tiempo, 2ª ed., Madrid, Insula, 1972.
- 1964 b "Realidad y tiempo en la poesía de Carlos Bousoño", en (1964 a: 327-415).
- 1967 "Un nuevo libro de Carlos Bousoño. (Sobre la cuarta edición de la Teoría de la expresión poética)", Insula, 250 (1967), pp. 3 y 10.
- 1971 "Plenitud crítica e intelectual en Carlos Bousoño", Insula, 293 (1971), pp. 1 y 13.
- 1972 a Diez años de poesía española: 1960-1970, Madrid, Insula, 1972.
- 1972 b "Verdad, símbolo y paradoja en Oda en la ceniza (1967), de Carlos Bousoño", en (1972 a: 243-279).
- 1975 "Crónica de poesía: Bousoño y Valente. Las monedas contra la losa", Plural, 46 (1975), pp. 59-61.
- 1978 "Carlos Bousoño y sus reflexiones sobre el símbolo poético y la simbolización", Insula, 384 (1978), pp. 1 y 14.
- 1979 (coord.), El simbolismo, Madrid, Taurus, 1979.

1981 "El mundo negado, recuperado: La poesía de Carlos Bousoño", Alaluz (University of California Riverside), 2 XIII (1981); 1 XIV (1982).

1983 La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra, [s.l.], Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

JIMENEZ, Juan Ramón

1973 Nueva antología, ed. de A. de Albornoz, Barcelona, Península, 1982.

JUNG, Carl G.

1944 Los complejos y el inconsciente, Madrid, Alianza, 1986.

LAMET, Pedro Miguel

1977 "Carlos Bousoño entre la verdad poética y la teoría de sí mismo", Reseña, 108 (1977), pp. 18-19.

LARREA, Juan

1986 Cartas a Gerardo Diego, ed. de E.Cordero de Ciria y J.M.Díaz de Guereñu, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1986.

1989 Versión celeste [1969], ed. de M.Nieto, Madrid, Cátedra, 1989.

LAUSBERG, Heinrich

- 1960 Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, 3 vols., Madrid, Gredos, 1975.

LAZARO CARRETER, Fernando

- 1976 "La Literatura como fenómeno comunicativo", en J.A.Mayoral (1987 b: 151-170).
- 1980 "Lengua literaria frente a lengua común", en Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 193-206.
- 1985 "El poema y el lector. (El poema lírico como signo)", en (1990: 15-33).
- 1990 De poética y poéticas, Madrid, Cátedra, 1990.
- 1990 a "Aliteración y variantes aliterativas", en (1990: 231-45).
- 1990 b "Ortega y la metáfora", en (1990: 112-28).
- 1990 c "Ortega y Gasset. Esbozo de su poética", en (1990: 95-111).

LE GUERN, Michel

- 1973 La metáfora y la metonimia, Madrid, Cátedra, 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude

- 1962 La pensée sauvage, [s.l.], Plon, 1992.
- 1978 Mito y significado, ed. de H.Arruabarrena, Madrid, Alianza, 1987.

LOTMAN, Yuri M.

- 1970 Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1982.

LUIS, Leopoldo de

- 1962 "La poesía de Carlos Bousoño", Papeles de Son Armadans, XXIV (1962), pp. 197-209.
- 1965 (ed.), Poesía social. Antología (1939-1968), 2ª ed., Madrid, Alfaguara, 1969.

LUZAN, Ignacio de

- 1977 Poética [1737], ed. de R.P.Sebold, Barcelona, Labor, 1977.

MACHADO, Antonio

- 1912-1926 Los complementarios, en (1988 III: 1149-1375).
- 1925 "Reflexiones sobre la lírica", en (1988 III: 1649-1662).
- 1931 "Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia", en (1988 III: 1777-1798).
- 1988 Poesía y prosa, ed. crít. de O.Macrí y G.Chiappini, 4 vols., Madrid, Espasa Calpe y Fundación A.Machado, 1988.

MALRIEU, Phillipe

- 1967 La construcción de lo imaginario, Madrid, Guadarrama, 1971.

MANGINI, Shirley

- 1980 Jaime Gil de Biedma, Madrid, Júcar, 1980.

MANRIQUE DE LARA, J.M.

- 1963 "Invasión de la realidad", Poesía española, 129
(1963), pp. 17-19.

MANTERO, Manuel

- 1960 "El tema de España en la poesía de Carlos Bousoño",
Cuadernos del Agora, 46-48 (1960), pp. 30-35.
- 1963 "Invasión de la realidad", Cuadernos del Agora, 75-78
(1963).
- 1986 Poetas españoles de posguerra, Madrid, Espasa Calpe,
1986.

MARCO, Joaquín

- 1969 "«Necesidad de algo más bello» o la poesía última de
Carlos Bousoño", en Ejercicios literarios, Barcelona,
Táber, 1969, pp. 393-398.
- 1986 Poesía española Siglo XX, Barcelona, Edhasa, 1986.

MARI, Antoni

- 1979 (ed.), El entusiasmo y la quietud. Antología del
Romanticismo alemán, Barcelona, Tusquets, 1979.

MARTIN, José Luis

- 1973 Crítica estilística, Madrid, Gredos, 1973.

MARTINEZ, José Antonio

- 1975 Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, Universidad,
1975.

MARTINEZ BONATI, Félix

- 1960 La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, 3ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1983.

MAYORAL, José Antonio

- 1987 a (coord.), Estética de la recepción, Madrid, Arco, 1987.
- 1987 b (coord), Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco, 1987.

MIRO, Emilio

- 1980 "La poesía", en José María Díez Borque (coord.), Historia de la Literatura Española, IV, El siglo XX, Madrid, Taurus, 1982, pp. 327-90.

MOLLA, Juan; ALPERI, Víctor

- 1987 Carlos Bousoño en la poesía de nuestro tiempo, Gijón, La Industria, 1987.

MORALES, R[afael]

- 1952 "Teoría de la expresión poética, de Carlos Bousoño", Poesía española, 11 (1952), p. 21.

NERUDA, Pablo

- 1950 Canto general, Barcelona, Bruguera, 1984.

OHMANN, Richard

- 1971 "Los actos de habla y la definición de Literatura", en J.A.Mayoral (1987 b: 12-34).

OLMOS GIL, Miguel A.

- 1992 "La poesía según los poetas: Bibliografía de escritos de Teoría y Crítica literarias de poetas españoles (1975-1990), Dicenda, vols. X-XI (1991- 1992), [en prensa].

OOMEN, Ursula

- 1975 "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en J.A.Mayoral (1987 b: 137-49).

ORTEGA Y GASSET, José

- 1923 El tema de nuestro tiempo, ed. de P.Garagorri, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1987.

PALOMO, María del Pilar

- 1988 La poesía en el siglo XX (desde 1939), Madrid, Taurus, 1988.

PAREDES, Pedro Pablo

- 1954 "Sobre Teoría de la expresión poética", Revista Nacional de Cultura, 105 (1954), pp. 119-24.

PARIENTE, Angel

- 1984 (ed.), Antología de la poesía surrealista en lengua española, Madrid, Júcar, 1984.

PAYERAS GRAU, María

- 1986 Poesía española de posguerra, Palma de Mallorca, Prensa universitaria, 1986.

PAZ, Octavio

- 1954 "El surrealismo", en (1974 a: 29-46).
- 1956 El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia, 3ª ed., México, F.C.E., 1986.
- 1974 a La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo), ed. de D.Martínez Torrón, Madrid, Fundamentos, 1980.
- 1974 b Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PEÑA, Lorenzo

- 1987 "La ruptura del sistema lógico en la teoría poética de Bousoño", en Anthropos, 73 (1987), pp. 43-50.

PEREDA, Rosa María

- 1974 "Carlos Bousoño: el lenguaje-agonía", Camp de l'Arpa, 14 (1974), pp. 26-28.
- 1980 "Ningún verdadero escritor escribe para ser académico (Entrevista)", El País, Supl. "Libros", 52 (19 de octubre de 1980), pp. 1-7.

PEREZ GUTIERREZ, Francisco

- 1976 (ed.), La generación de 1936. Antología poética, Madrid, Taurus, 1979.

PETÖFI, Janos S.; GARCIA BERRIO, Antonio

- 1978 Lingüística del texto y crítica literaria, Madrid, Alberto Corazón, 1978.

POZUELO YVANCOS, José María

- 1988 a Del Formalismo a la Neorretórica, Madrid, Taurus, 1988.
- 1988 b Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1988.

PROVENCIO, Pedro

- 1988 a (ed.), Poéticas españolas contemporáneas. I: La generación del 50, Madrid, Hiperión, 1988.
- 1988 b (ed.), Poéticas españolas contemporáneas. II: La generación del 70, Madrid, Hiperión, 1988.

RIBES, Francisco

- 1952 (ed.), Antología consultada de la joven poesía española, Valencia, Distribuidora Mares, 1952.
- 1963 (ed.), Poesía última, Madrid, Taurus, 1963.

RIERA, Carme

- 1988 La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50, Barcelona, Anagrama, 1988.

RIESER, Hans

- 1978 "El desarrollo de la gramática textual", en Janos S.Petöfi y A.García Berrio (1978: 19-50).

RIFFATERRE, Michel

- 1969 "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", Langue Française, 3 (1969), pp. 46-60.

1978 Semiotics of Poetry, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

1979 La production du texte, Paris, Eds. Du Seuil, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1990 Essai sur l'origine des langues [1781], ed. de J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.

ROVIRA, Pere

1986 La poesía de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Eds. del Mall, 1986.

RUBIO, Fanny

1976 Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Turner, 1976.

1980 "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", Cuadernos hispanoamericanos, 361-362 (1980), pp. 199-214.

1982 (y José Luis FALCO, eds.), Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980), 2ª ed., Madrid, Alhambra, 1989.

RUBIO MARTIN, María

1991 Estructuras imaginarias en la poesía, Madrid, Júcar, 1991.

SALINAS, Pedro

- 1935 "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor", en Ensayos completos, ed. de S.Salinas de Marichal, 3 vols., Madrid, Taurus, 1983, I, pp. 171-8.

SCHLEGEL, Friedrich

- 1979 "Plática sobre la poesía", en A.Marí (1979: 127-30).

SCHOPENHAUER, Arthur

- 1984 (ed.) El mundo como voluntad y representación [1819], Madrid, Porrúa Turanzas, 1984.

SEBOLD, Russell P.

- 1970 "Prólogo sobre la actualidad de las Reglas", en El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, 2ª ed., Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 61-73.

SILES, Jaime

- 1987 "La poesía de Carlos Bousoño: notas para una lectura interna y transversal", Anthropos, 73 (1987), pp. 39-42.
- 1982 "Superrealidad y lenguaje poético", en P.Provencio (1988 b: 205-8).

SILVER, Phillip W.

- 1985 La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez), Madrid, Taurus, 1985.

TALENS, Jenaro

- 1981 "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión", pról. a A. Martínez Sarrión, El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980), Madrid, Hiperión, 1981, pp. 7-37.

TODOROV, Tzvetan

- 1977 Théories du symbole, Paris, Eds. Du Seuil, 1977.
1978 Symbolisme et interprétation, Paris, Eds. Du Seuil, 1978.

TOMSICH, Maria Giovanna

- 1971 "Temas-símbolos, elementos de ligazón en la poesía de Carlos Bousoño", Revista de Estudios Hispánicos, V (1971), pp. 161-77.
1973 "Para la génesis de tres poemas de Carlos Bousoño", Revista de Estudios Hispánicos, VII (1973), pp. 105-11.

TRIONE, Aldo

- 1989 Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard, Madrid, Tecnos, 1989.

UNAMUNO, Miguel de

- 1931 "Poética", en G.Diego (1934: 60).
1987-1989 Poesía completa, ed. de A.Suárez Miramón, 4 vols, Madrid, Alianza Editorial, 1987-1989.

URRUTIA, Jorge

- 1987 "Lengua poética y asentimiento (desde la teoría de Carlos Bousoño)", en Anthropos, 73 (1987), pp. 33-7.

- 1992 Literatura y comunicación, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

VALENTE, José Angel

- 1953 "Conversación con Bousoño, premio Fastenrath de crítica literaria", Indice de Artes y Letras, 62 (1953), p. 3.
- 1963 "Poesía y comunicación", en F.Ribes (1963: 155-61).
- 1983 "Sobre la operación de las palabras sustanciales", en La piedra y el centro, Madrid, Taurus, 1983, pp. 51-9.

VALERY, Paul

- 1957 "Questions de poésie", en Oeuvres, 2 vols., ed. de Jean Hythier, Paris, Gallimard, 1975, I, pp. 1280-1294.

VALVERDE, José María

- 1971 "Introducción" a su ed. de A.Machado, Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo [1924; 1926], Madrid, Castalia, 1971, pp. 7-102.

VAZQUEZ FERNANDEZ, Antonio

- 1987 Freud y Jung: exploradores del inconsciente, Madrid, Cincel, 1989.

VAZQUEZ MEDEL, Manuel Angel

- 1987 Historia y crítica de la reflexión estilística, Sevilla, Alfar, 1987.

VILLA-FERNANDEZ, Pedro

- 1971 "«Dios, España y agonía» en la poesía de Carlos Bousoño", Revista de Estudios Hispánicos, V (1971), pp. 65-78.

VILLEGAS, Juan

- 1984 Teoría de historia literaria y poesía lírica, [s.l.], Girón, 1984.

VILLENA, Luis Antonio de

- 1977 "Poesía y autorreflexión de Carlos Bousoño", Insula, 373 (1977), pp. 1 y 10.

WEILL, Kurt

- 1982 Die Dreigroschenoper [1928], [s.l.], C.B.S., 1982.

WELLEK, Rene; WARREN, Austin

- 1948 Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1953.

WELLEK, Rene

- 1982 "What is Symbolism?", en A.Balakian (1982: 17-32).

WILSON, Edmund

- 1931 El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930, Madrid, Cupsa, 1977.

YLLERA, Alicia

- 1974 Estilística, poética y semiótica literaria, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1979.

YNDURAIN, Domingo

1983 (ed.), San Juan de la Cruz, Poesía, Madrid, Cátedra,
1983.

ZULETA, Emilia de

1974 Historia de la crítica española contemporánea, 2ª ed.,
Madrid, Gredos, 1974.